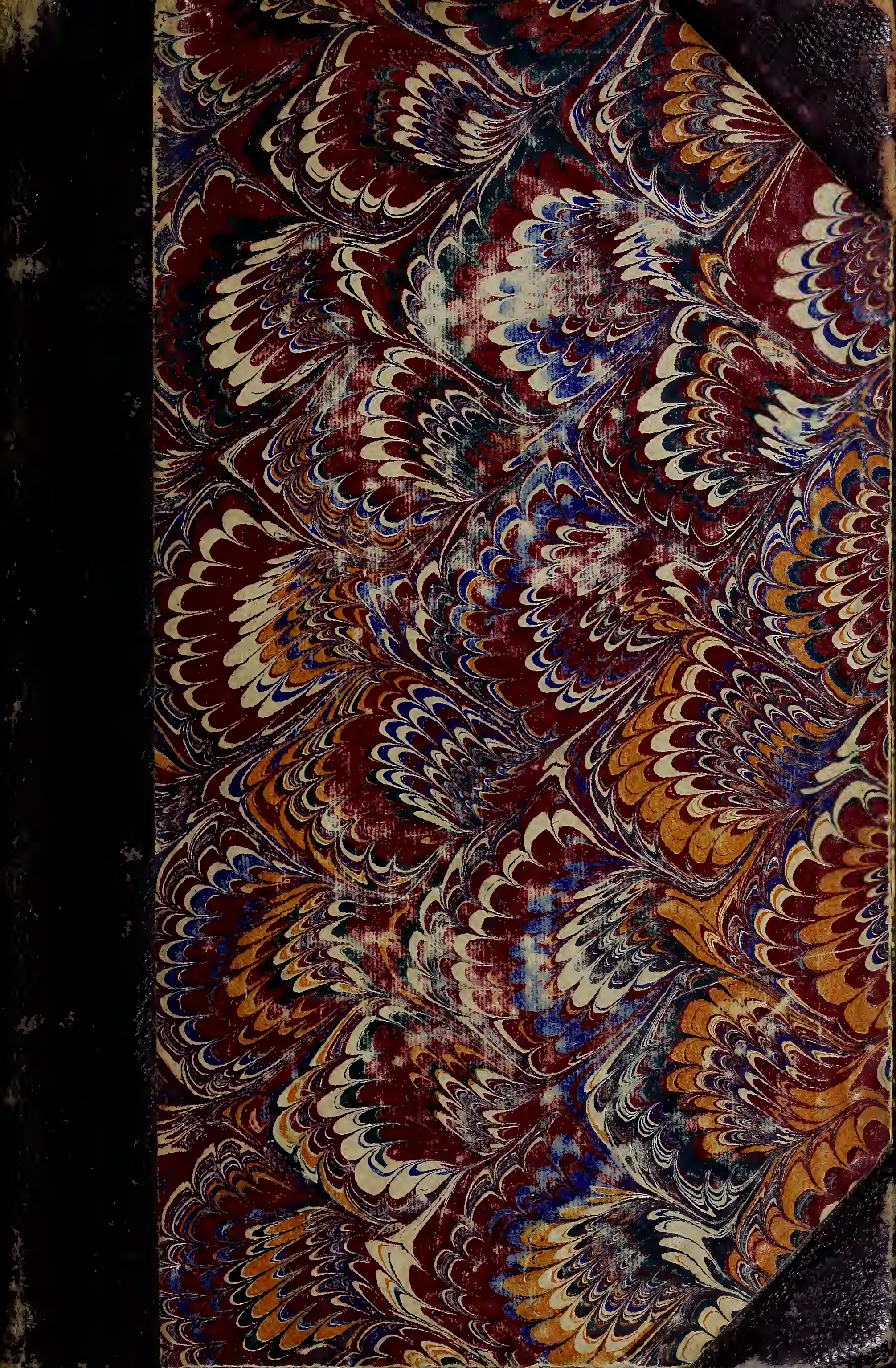



LUX
LIBERTAS

NOUVEL ESSAI

SUR

L'HARMONIE.



OUVRAGES de M. BEMETZRIEDER, ſur la Muſique.

TOLÉRANTISME Muſical, 1 liv.

Méthode & Réflexions ſur les Leçons de Muſique, avec 6 Planches gravées ſur la ſcience des Accords & ſur l'accompagnement de la Baſſe chiffrée, 3 liv.

Leçons de Clavecin, 12 liv.

Traité de Muſique ſur les Élémens de la compoſition, avec 80 Planches gravées, ſeconde Édition, 6 liv.

Nouvel Eſſai ſur l'Harmonie; Obſervations ſur l'ordonnance des Tons & ſur la ſucceſſion des Harmonies dans la conſtruction muſicale, ſuivant les Regles de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique*, avec 20 Planches gravées, ſeconde Édition, 6 liv.

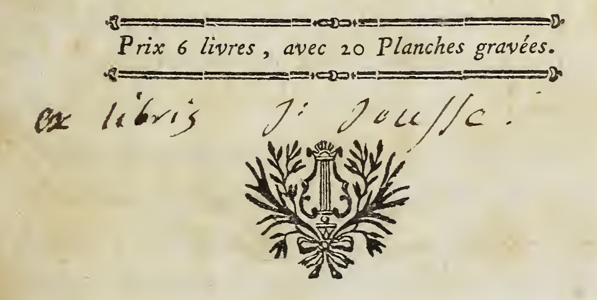
NOUVEL ESSAI
SUR
L'HARMONIE;

OBSERVATIONS ſur l'ordonnance des Tons & ſur la ſucceſſion des Harmonies dans la conſtruction muſicale, ſuivant les Regles de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique*.

SECONDE ÉDITION.

PAR M. BEMETZRIEDER.

Prix 6 livres, avec 20 Planches gravées.



A PARIS,
Chez BENOÎT MORIN, Imprimeur-Libraire, rue Saint-Jacques, à la Vérité.

M. DCC. LXXXI.

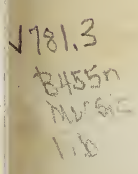
Avec Approbation, & Privilége du Roi.



AVERTISSEMENT.

PUBLIANT en 1776 mes Élémens ſur la Compoſition muſicale, je n'oſai pas m'écarter entiérement de la route ordinaire; bravant les regles & les préceptes avec leſquels on borne le génie des Eleves, j'ai reſpecté le mot *accord.* A la fin de 1779 j'ai été plus hardi, je crois avoir prouvé dans mon *Nouvel Eſſai ſur l'Harmonie*, que la vaine nomenclature d'accords ne peut pas former une baſe ſolide pour les principes de la Compoſition (*a*); comparant la conſtruction muſicale avec la conſtruction du diſcours, j'oſai même faire abſtraction des notes écrites. Aujourd'hui je vais plus loin encore; j'annonce ma nouvelle

(*a*) Voyez la page 260 de cet Ouvrage, note 5. Le Lecteur choqué de mon irrévérence pour les accords, pourra conſulter le chapitre accompagnement de *ma Méthode*, il verra que je ne me livre pas aux expreſſions de l'ignorance.



doctrine ſous le titre de *Syntaxe & de Rhétorique Muſicale* : mais pour être entendu plus univerſellement, je reviens aux notes écrites ; j'unis *mon Addition* avec *mon nouvel Eſſai*, & dans les vingt planches ajoutées, je trace au Muſicien les exemples dictés au Lecteur dans le courant de l'Ouvrage (*b*).

Pour rendre cet *Eſſai* indépendant, j'ai répété quelques notions ſur les tons & ſur les harmonies développées plus amplement dans mon *Traité de Muſique*, auquel le préſent Ouvrage peut ſervir de ſuite (*c*).

Cent vingt-un Articles ſont la ſubdiviſion de ſes trois Parties. Dans les ſoixante-treize premiers Articles je parle

(*b*) Je conſeille à l'amateur qui voudra profiter de cet Ouvrage, de le lire ou plutôt de l'étudier devant le clavecin ; de noter les exemples dictés ; de comparer ſon travail avec mes exemples gravés & de les prononcer toutefois ſur l'inſtrument.

(*c*) La *Poéſie muſicale* ſera une ſeconde ſuite à mon Traité de Muſique, & renfermera tout ce qui me reſte à dire ſur l'*Art Muſical*.

des principes ordinaires de la composition concernant les tons & leurs changemens, concernant les consonnances & leurs successions : je familiarise le Lecteur avec la principale consonnance de tous les tons, & avec tous les changemens de tons possibles. Je divise les changemens de tons en changemens ordinaires & naturels, & en changemens extraordinaires; j'indique ceux qui sont les plus doux à l'oreille & ceux qui sont les plus usités dans la marche musicale : j'exerce le Lecteur sur les chaînes naturelles & générales des tons, sur les cercles de tons d'*ut* à *ut* & de *la* à *la* par differentes routes naturelles. J'indique les tons intermédiaires entre deux tons donnés & quatre manieres générales d'aller d'un ton à un autre.

Dans l'article 74 je quitte la route ordinaire pour developper la construction musicale. Ici mes observations sont neuves, si je n'ai pas atteint la perfection, je crois du moins avoir posé & déve-

loppé les premiers principes de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique muſicale.* Je conſidere l'enſemble des ſons relativement à la gamme & je donne à cet enſemble de ſons le nom d'*harmonie ;* je nombre toutes les harmonies de la gamme & je les diviſe en *harmonies conſonnantes* & en *harmonies diſſonantes ;* je cherche à prouver que les harmonies ſont les mots du langage muſical, qu'elles doivent être ordonnées de maniere à former des phraſes ; que l'*oppoſition* & le *contraſte* qui regnent entre les harmonies *ſollicitantes* & les harmonies *repos*, donnent le ſens à la phraſe harmonique ; qu'il y a *quatre repos* dans toutes les gammes ; que chaque repos à les mêmes nuances & les mêmes gradations que les repos du diſcours ; que la conſonnance n'eſt pas toujours *intonation* dans la conſtruction, qu'elle eſt tantôt *contraſte* & *ſollicitation*, & tantôt *repos ;* que ſouvent pluſieurs conſonnances appartiennent à la même gamme, deviennent

tour-à-tour *repos* & ſe ſollicitent réciproquement ; que les diſſonances mêmes ſont parfois des *repos* & ſervent d'interrogation, d'admiration, d'étonnement & de ſuſpenſion.

Je mets l'exemple à côté du précepte; avec les harmonies *ſollicitantes* & avec les harmonies *repos*, je forme la phraſe, la periode & le diſcours muſical ; dans les planches on trouvera pluſieurs morceaux choiſis tant de la conſtruction d'*Ariette* que de la conſtruction du *Récitatif*, ils ſont notés de maniere à faire appercevoir promptement au Lecteur les ſollicitations, les repos & leurs nuances. Du plus ſimple je vais au plus compliqué ; les premiers morceaux ſont fondés ſur les ſeules conſonnances ; d'abord toutes les phraſes du morceau ſont dans la même gamme, enſuite pluſieurs gammes ſont enchaînées dans le même morceau ; enfin les diſſonances viennent au ſecours des conſonnances *ſollicitantes* & des conſonnances *repos*.

APPROBATION.

J'AI lu par l'ordre de Monſeigneur le Garde des Sceaux, un Ouvrage intitulé: *Nouvel Eſſai ſur l'Harmonie, &c.* par M. BEMETZRIEDER, faiſant partie de ſes Œuvres, & je n'y ai rien trouvé qui pût en empêcher l'impreſſion. A Paris, ce ſix Septembre 1781.

Signé, MONTUCLA, Cenſeur Royal.

Le Privilége eſt imprimé à la fin de la *Méthode & Réflexions ſur les Leçons de Muſique* de l'Auteur.





NOUVEL ESSAI SUR L'HARMONIE.

DES TONS ET DE LEUR INTONATION.

Nature du Mode majeur & du Mode mineur ; nombre des Notes naturelles, des Notes dièzes *& des Notes* bémoles *qui entrent dans la gamme de chaque ton ; intonation des ſons de la nature ou harmonie conſonnante des principales Notes de la gamme ; meſures qui peuvent régler & embellir la prononciation de la conſonnance.*

1. TOUT morceau de Muſique réduit aux Notes principales, forme une chaîne de conſonnances, ou une chaîne de conſonnances mêlées de diſſonances.

2. Chaque consonnance est la prononciation des principaux sons de la gamme, du ton ou du mode; c'est son *intonation.*

3. Les notes naturelles...

Ut ré mi fa sol la si ut

sont le modele de la gamme de tout ton majeur.

4. Les notes naturelles...

La si ut ré mi fa sol la

sont le modele de la gamme de tout ton mineur.

5. Les principales notes de la gamme répondent toujours aux nombres impairs..

1, 3, 5.

Ut mi sol sont les principales notes de la gamme majeure du ton *ut*, & *la ut mi* sont les principales notes de la gamme mineure du ton *la.* Ce sont ces principales notes qui expriment les sons du corps sonore, les sons de la nature, les sons repos qui marquent les virgules, les points, & qui terminent les phrases musicales.

6. L'ensemble ou l'harmonie *ut mi sol*, & l'ensemble ou l'harmonie *la ut mi*, sont

les modeles de toute conſonnance ; la premiere eſt la conſonnance majeure , la ſeconde eſt la conſonnance mineure.

7. Les 8 notes de la gamme ſont nommees *tonique* , *ſeconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte* , *ſixte* , *ſeptieme* & *octave*.

8. Les 8 notes de la gamme ſont ſéparées par ſept eſpaces , 5 ſont des intervalles de *ton*, & les 2 autres ſont dés intervalles de *demi-ton*.

En majeur , les deux intervalles de *demi-ton* ſeparent la tierce de la quarte, & la ſeptieme de l'octave.

En mineur , les deux intervalles de *demi-ton* ſéparent la ſeconde de la tierce, & la quinte de la ſixte.

9. Les trois notes de l'harmonie conſonnante ſont ſéparées par deux eſpaces, dont l'un eſt l'intervalle de tierce majeure compoſée de 2 *tons* , & l'autre eſt l'intervalle de tierce mineure compoſée d'un *ton* & demi.

La grande tierce ſépare les deux premieres notes de la conſonnance majeure,

& les deux dernieres, de la conſonnance mineure.

La petite tierce ſépare les deux premieres notes de la conſonnance mineure, & les deux dernieres de la conſonnance majeure.

10. Dans l'octave d'*ut* on peut auſſi ordonner la gamme ſuivant le modele du ton mineur, & dans l'octave de *la*, on peut l'ordonner ſuivant le modele du ton majeur; on peut même prendre chaque note de la gamme pour une *tonique*, & ordonner enſuite, dans l'étendue de ſon octave, une gamme ſuivant le modele du mode majeur, ou ſuivant le modele du mode mineur. Pour ce faire, il faut *diézer* une ou pluſieurs notes naturelles, pour les hauſſer d'un *demi-ton*, ou bien il faut en *bémoliſer* une ou pluſieurs, pour les baiſſer d'un *demi-ton*.

11. Les notes *diézes* concourent pour la formation de la gamme dans l'ordre ſuivant...

Fa ut ſol ré la mi ſi

12. Les notes *bémolés* concourent pour la formation de la gamme dans l'ordre ſuivant...

Si mi la ré ſol ut fa.

L'ordre des *bémols* eſt donc inverſe de celui qui regne parmi les *diézes*. Les *diézes* vont par quinte, & les *bémols* vont par quarte, comptant toujours du grave vers l'aigu, ou du bas vers le haut, (ſur le *clavecin*, de gauche à droite).

13. La difference du majeur au mineur dans la même octave tombe ſur la tierce, ſixte & ſeptieme de la gamme: ces trois notes ſont chacune d'un *demi-ton* plus grave en mineur qu'en majeur. Le *ſi*, le *mi* & le *la* ſont *bémols* dans la gamme mineure d'*ut* : le *fa*, l'*ut* & le *ſol* ſont *diézes* dans la gamme majeure de *la*. Donc 3 *bémols* de plus en mineur qu'en majeur, & 3 *diézes* de plus en majeur qu'en mineur de la même octave.

14. Les ſept notes de la gamme étant naturelles dans l'octave d'*ut*, on peut conclure qu'elles doivent toutes être *diézes*

pour pouvoir former la gamme du même mode en *utdièze*, & qu'elles doivent toutes les ſept être *bémoles*, pour pouvoir former une pareille gamme en *utbémol*; car, hauſſant ou baiſſant la tonique d'un *demi-ton*, il faudra également hauſſer ou baiſſer d'un *demi-ton* les autres notes de la gamme, ſans quoi il ne pourroit plus y avoir entre elles les diſtances ou les intervalles néceſſaires pour la formation du mode.

15. Donc 21 *toniques* qui ſont les 7 notes naturelles de la gamme en *ut*, les 7 notes *dièzes* de la gamme en *utdièze*, & les 7 notes *bémoles* de la gamme en *utbémol*; par conſequent, 42 tons, 21 majeurs & 21 mineurs.

16. Les 21 *toniques* peuvent & doivent ſe réduire à douze, & les 42 modes à vingt-quatre: douze tons majeurs & douze tons mineurs ſont le champ réel de notre harmonie & de notre mélodie.

Sur le *clavecin*, les douze *toniques* ſont viſibles, & tout Compoſiteur conſulte cet

inſtrument

inſtrument qui ne rend que douze ſons différents dans la même octave, avec leſquels on peut exprimer toutes les *toniques* poſſibles (*d*).

17. Les *toniques utdieze* & *rébémol* rendent le même ſon, qui doit être pris au point de milieu, entre l'*ut* & le *ré*. Il n'y a pareillement qu'une *tonique* entre

(*d*) Si vous êtes arrêté ou contrarié ici par l'érudition ſur l'inégalité des *demi-tons*, ou par le *comma* qui ſépare l'*utdieze* du *rébemol*, liſez les Chapitres, *Principes*, *Théorie & exécution* de *ma Méthode* & de *mes Réflexions ſur les Leçons de Muſique*; peut-être concluerez-vous comme moi, qu'*utdieze* & *rébemol* doivent être un même ſon ſur tous les inſtruments, pour pouvoir être *toniques*; que la voix doit les confondre : car, ſi ces deux notes n'étoient pas priſes au même point du milieu, entre l'*ut* & le *ré*, elles ne pourroient pas ſubſiſter ſeules & indépendantes, comme doit l'être une *tonique*. Mais l'une, comme *ſenſible*, exigeroit forcément le retour de la *tonique ré*, & l'autre comme *ſixte mineure*, exigeroit le retour de la *quinte ut*.

le *ré* & le *mi*, qui s'appelle *rédieze* ou *mibémol*; une, entre le *fa* & le *ſol*, qui s'appelle *fadieze* ou *ſolbémol*; une entre le *ſol* & le *la*, qui s'appelle *ſoldieze* ou *labémol*; une, entre le *la* & le *ſi*, qui s'appelle *ladieze* ou *ſibémol.*

18. Les *toniques mi* & *fabémol* rendent auſſi le même ſon : une pareille identité confond les *toniques fa* & *midieze*, *ſi* & *utbémol*, *ut* & *ſidieze.*

19. Ainſi, les douze *toniques* de notre octave ſont à une égale diſtance l'une de l'autre; l'intervalle de *demi-ton* ſépare chacune de ſa voiſine (*e*).

20. Si on exprime la *tonique* qui eſt entre l'*ut* & le *ré* par la note *rébémole*,

---

(*e*) Si on découvroit jamais un *microſcope d'oreille*, on pourroit placer un *quart de ton* entre les *toniques*, & en ranger 24 dans l'étendue de notre octave : alors on auroit un champ bien plus vaſte ; le Muſicien pourroit approcher l'expreſſion de la parole ; peut-être comme le Poëte, il pourroit développer &

il en faut 5 *bémols* pour former dans ſon octave une gamme ſuivant le modele du mode majeur. Nous avons vu qu'il en falloit 7 *diezes* pour faire la gamme en *utdieze*. Donc le ton majeur de 7 *diezes* & le ton majeur de 5 *bémols* ne ſont qu'un même ton, la gamme de l'un ſe confond avec la gamme de l'autre.

21. Tranſportant le modele du mode mineur dans l'octave qui eſt entre le *la* & le *ſi*, il en faut ſept *diezes* pour la gamme, ſi la *tonique* eſt exprimée par la note *ladieze*; & ſi on la nomme *ſibémole*, il en faut 5 *bémols*. Donc le ton mineur de 7 *diezes* & le ton mineur de 5 *bémols* ne ſont qu'un même ton; les notes des deux gammes expriment les mêmes ſons.

22. Dans l'octave qui eſt entre le *fa* & le *ſol*, il en faut ſix *diezes* pour la

---

diſtinguer clairement les paſſions, les affections & tous les ſentiments de l'ame.

gamme majeure, ſi la *tonique* eſt nommée *fadieze*; & ſi elle eſt nommée *ſolbémole*, il en faut 6 *bémols*.

23. Il en faut auſſi ſix *diezes* ou ſix *bémols* pour faire la gamme, ſuivant le modele du mode mineur, dans l'octave qui eſt entre le *ré* & le *mi*.

24. En *labémol* il en faut 4 *bémols* pour la gamme majeure, & il en faut 8 *diezes* (*f*) pour la faire en *ſoldieze*.

25. Comparant les gammes dont les notes *diézées* ou *bémoliſées* expriment les mêmes ſons, on voit que le nombre des *diezes* de l'une & le nombre des *bémols* de l'autre font toujours enſemble

(*f*) Le huitieme *dieze* retombe ſur le premier, car la quinte du ſeptieme *dieze* eſt *fa* deux fois *dieze* ou *fa double dieze*. Les doubles *diezes* ſuivent le même ordre que les ſimples; pour le neuvieme *dieze*, il faut l'*ut double dieze*; pour le dixieme, il faut le *ſol double dieze*, &c. Sur le *Clavecin*, on rend le *fa double dieze* par le *ſol*, l'*ut double dieze* par le *ré*, & le *ſol double dieze* par le *la*, &c.

douze. Delà on peut conclure qu'on rend les mêmes ſons, ſi on eſt en majeur de 3 *bémols* ou en majeur de 9 *diezes*; & comme nous avons vu ci-deſſus qu'il y a 7 *bémols* en majeur d'*utbémol*, nous pouvons conclure qu'il doit y en avoir 5 *diezes* dans la gamme majeure de *ſi*.

26. Revenons un moment au modele du mode majeur; mettons-nous dans le ton naturel d'*ut*; quittons-le; élevons la *tonique* d'une quinte, pour être en *ſol*; élevons également d'une quinte les autres notes de la gamme, toutes les notes reſteront naturelles, excepté le *fa* qui ſera *dieze*, & le modele de la gamme majeure ſera obſervé.

27. Quittons une ſeconde fois notre modele *ut*; élevons la *tonique* d'une quarte, pour être en *fa*; élevons également d'une quarte les autres notes de la gamme; toutes les notes reſteront naturelles, excepté le *ſi* qui ſera *bémol*, & le modele de la gamme majeure ſera obſervé.

28. Revenons auſſi un moment au modele du mode mineur ; mettons-nous dans le ton naturel de *la* ; quittons-le de même ; élevons la *tonique* d'une quinte & d'une quarte, nous ſerons en *mi* mineur, & puis en *ré* mineur ; nous aurons d'abord un *dieze* dans la gamme, & enſuite un *bémol.*

29. Concluons qu'on a chaque fois un *dieze* de plus dans la gamme, ſi on quitte un ton pour aller dans le ton ſemblable de ſa quinte, & qu'on a chaque fois un *bémol* de plus dans la gamme, ſi on quitte un ton pour aller dans le ton ſemblable de ſa quarte.

30. Rappellons-nous que l'ordre des *bémols* eſt inverſe de celui qui règne parmi les *diezes*, & nous verrons qu'un *dieze* de plus dans la gamme eſt la même choſe qu'un *bémol* de moins ; augmenter d'un *bémol*, & diminuer d'un *dieze*, ſont auſſi des expreſſions ſynonimes.

31. Encore une obſervation. Les notes

naturelles forment la gamme en *ut* majeur & en *la* mineur ; toutes les notes de la gamme ſont *dieʒes* en *utdieʒe* majeur & en *ladieʒe* mineur ; toutes les notes de la gamme ſont *bémoles* en *utbémol* majeur & en *labémol* mineur ; un ſeul *dieʒe* en *ſol* majeur & en *mi* mineur ; un ſeul *bémol* en *fa* majeur & en *ré* mineur. Donc, pour chaque nombre de *dieʒes* ou de *bémols*, deux tons relatifs ; la ſixte de toute gamme majeure eſt *tonique* du relatif mineur, & la tierce de toute gamme mineure eſt *tonique* du relatif majeur.

32. A préſent nous pouvons négliger le modele ; les rapports (*g*) que nous venons de découvrir, ſuffiſent pour déterminer le nombre des notes naturelles des *dieʒes* & des *bémols* de toute gamme. Voulons-nous ſavoir, par exemple, la gamme majeure de 5 *bémols*, nous penſerons au nombre douze, & nous dirons,

(*g*) Dans les deux premieres leçons de mon *Traité de Muſique*, je développe davantage les rapports qui règnent entre les 24 tons.

la gamme de 5 *bémols* ſe confond avec celle de 7 *diezes* ; or, en *ut*, toutes les notes ſont naturelles ; donc en *utdieze* (à un demi-ton plus haut,) ſept *diezes* ; donc en *rébémol* 5 *bémols* ? Voulons-nous ſavoir de plus la gamme en *rébémol* mineur, nous penſerons au nombre 3, qui fait la différence du majeur au mineur de la même octave, & nous ajouterons 3 *bémols* à la gamme, ce qui donnera 8 *bémols* (*h*) pour le mineur de *rébémol.*

33. Penſant à la fois aux nombres 3, 7, 12 & à la diſtance des tons relatifs, nous pouvons faire une ſérie de conſéquences, & dire par exemple : en *la* mineur toutes les notes ſont naturelles, donc en *la* majeur 3 *diezes*, donc en *ladieze* majeur 10

(*h*) Le huitieme *bémol* retombe ſur le premier, car la quarte du ſeptieme *bémol* eſt *ſi* deux fois *bémol* ou *ſi double bémol.* Les *doubles bémols* ſuivent le même ordre que les ſimples ; pour le neuvieme *bémol*, il faut *mi double bémol* ; pour le dixieme, il faut le *la double bémol*, &c. Sur le *clavecin*, on rend le *ſi double bémol* par le *la*, le *mi double bémol* par le *ré*, & le *la double bémol* par le *ſol*, &c.

diezes ou 2 *bémols* en majeur de *ſibémol*, donc en *ſol* mineur auſſi 2 *bémols*, donc en *ſol* majeur 2 *bémols* & 3 *diezes*, c'eſt-à-dire, 1 *dieze*; donc auſſi 1 *dieze* en *mi* mineur, donc 4 *diezes* en *mi* majeur, donc auſſi 4 *diezes* en *utdieze* mineur, donc 7 *diezes* en *utdieze* majeur, donc en *ut* 7 *diezes* & 7 *bémols*, c'eſt-à-dire, par combat & deſtruction toutes les notes naturelles.

34. Penſant aux nombres 1 & 12, chacun pourra faire les tableaux ſuivans.

1°. *Tons majeurs par quinte.*

TONIQUES.	NOMBRE DES *DIEZES* DANS LA GAMME.		
Ut..........	0.		
Sol.........	1.		
Ré..........	2.		
La..........	3.		
Mi..........	4.		
Si..........	5.		
Fadieze......	6.		
Utdieze......	7.		
Soldieze......	8.	ou *labémol*..	4 *bémols*.
Rédieze......	9.	ou *mibémol*..	3 *bémols*.
Ladieze.....	10.	ou *ſibémol*...	2 *bémols*.
Midieze.....	11.	ou *fa*.......	1 *bémol*.
Sidieze.....	12.	ou *ut*.......	0

2°. *Tons majeurs par quarte.*

TONIQUES.	NOMBRE DES *BÉMOLS* DANS LA GAMME.		
Ut.	0.		
Fa.	1.		
Sibémol.	2.		
Mibémol.	3.		
Labémol.	4.		
Rébémol.	5.		
Solbémol.	6.		
Utbémol.	7.		
Fabémol.	8.	ou *mi*.	4 diezes
Sidoublebémol. .	9.	ou *la*.	3 *diezes*.
Midoublebémol.	10.	ou *ré*.	2 *diezes*.
Ladoublebémol.	11.	ou *ſol*.	1 *dieze*.
Rédoublebémol.	12.	ou *ut*.	0.

3°. *Tons mineurs par quinte.*

TONIQUES.	NOMBRE DES *DIEZES* DANS LA GAMME.
La.	0.
Mi.	1.
Si.	2.
Fadieze.	3.

TONIQUES.	NOMBRE DES *DIEZES* DANS LA GAMME.		
Utdieze........	4.		
Soldieze.......	5.		
Rédieze.......	6.		
Ladieze.......	7.		
Midieze.......	8.	ou *fa*......	4 *bémols*.
Sidieze........	9.	ou *ut*......	3 *bémols*.
Fadoubledieze..	10.	ou *sol*......	2 *bémols*.
Utdoubledieze..	11.	ou *ré*......	1 *bémol*.
Soldoubledieze..	12.	ou *la*......	0.

4°. *Tons mineurs par quarte.*

TONIQUES.	NOMBRE DES *BÉMOLS* DANS LA GAMME.		
La...........	0.		
Ré...........	1.		
Sol...........	2.		
Ut...........	3.		
Fa...........	4.		
Sibémol.......	5.		
Mibémol.......	6.		
Labémol.......	7.		
Rébémol.......	8.	ou *utdieze*...	4 *diezes*.
Solbémol......	9.	ou *fadieze*...	3 *diezes*.

TONIQUES.	NOMBRE DES *BÉMOLS* DANS LA GAMME.
Utbémol	10. ou *si*...... 2 *diezes.*
Fabémol	11. ou *mi*..... 1 *dieze.*
Sidoublebémol...	12. ou *la*..... 0.

5°. *Tons relatifs par quinte.*

TONIQUES.	NOMBRE DES *DIEZES* DANS LA GAMME.
Ut & la..............	0.
Sol & mi.............	1.
Ré & si..............	2.
La & fadieze..........	3.
Mi & utdieze..........	4.
Si & soldieze.........	5.
Fadieze & rédieze.....	6.
Utdieze & ladieze.....	7.
Soldieze & midieze.....	8. ou *labémol & fa*. 4 *bémols*.
Rédieze & sidieze......	9. ou *mibémol & ut*. 3 *bémols*.
Ladieze & fadoubledieze.	10. ou *sibémol & sol*. 2 *bémols*.
Midieze & utdoubledieze.	11. ou *fa & ré*... 1 *bémol*.
Sidieze & soldoubledieze.	12. ou *ut & la*... 0.



6°. *Tons relatifs par quarte.*

TONIQUES.	NOMBRE DES *BÉMOLS* DANS LA GAMME.
Ut & *la*	0.
Fa & *ré*	1.
Sibémol & *ſol*	2.
Mibémol & *ut*	3.
Labémol & *fa*	4.
Rébémol & *ſibémol*	5.
Solbémol & *mibémol*	6.
Utbémol & *labémol*	7.
Fabémol & *rébémol*	8. ou *mi* & *utdieze*. 4 *diezes*.
Sidoublebémol & *ſolbémol*	9. ou *la* & *fadieze*. 3 *diezes*.
Midoublebémol & *utbémol*	10. ou *ré* & *ſi*. . . 2 *diezes*.
Ladoublebémol & *fabémol*	11. ou *ſol* & *mi*. . 1 *dieze*.
Rédoublebémol & *ſi doublebémol*	12. ou *ut* & *la*. . . 0.

7°. *Succeſſion du mineur au majeur de la même octave.*

TONIQUES.	MAJEUR.	MINEUR.
Ut	0	3 *bémols*.
Sol	1 *dieze*.	2 *bémols*.
Ré	2 *diezes*.	1 *bémol*.
La	3 *diezes*.	0.
Mi	4 *diezes*.	1 *dieze*.
Si	5 *diezes*.	2 *diezes*.
Fadieze	6 *diezes*.	3 *diezes*.
Utdieze	7 *diezes*.	4 *diezes*.

TONIQUES.	MAJEUR.	MINEUR.
Soldieze..	8 *diezes*...	5 *diezes* ou *labémol*. 4 & 7 *bémols*.
Rédieze...	9 *diezes*...	6 *diezes* ou *mibémol*. 3 & 6 *bémols*.
Ladieze...	10 *diezes*...	7 *diezes* ou *ſibémol*. 2 & 5 *bémols*.
Midieze...	11 *diezes*...	8 *diezes* ou *fa*.. 1 & 4 *bémols*.
Sidieze...	12 *diezes*....	9 *diezes* ou *ut*.. 0 & 3 *bémols*.

35. Etant un peu familiariſé avec le nombre des *diezes* & des *bémols* de toutes les gammes, nous pouvons nous arrêter dans les tons naturels, & prononcer les ſons de la nature ſur l'inſtrument, d'abord en *ut* majeur, enſuite en *la* mineur. Frappons des deux mains enſemble & alternativement la conſonnance *ut mi ſol.*

Recommençons, pour doubler l'*ut*, le *mi* & puis le *ſol*, nous aurons pour chaque main *ut mi ſol ut*, *mi ſol ut mi*, & *ſol ut mi ſol* : exerçons ces trois poſitions de notre conſonnance ſur toute l'étendue de l'inſtrument, ne frappons pas toujours à la fois tous les ſons de l'harmonie, ils ſe ſuccedent très-bien du grave à l'aigu, & de l'aigu au grave.

Prononçons de même les principaux

ſons de la gamme naturelle du ton *la*, & exerçons-nous à pouvoir frapper facilement la conſonnance *la ut mi*, ſuivant les 3 poſitions *la ut mi la*, *ut mi la ut*, & *mi la ut mi*.

36. Sachant prononcer les principaux ſons des gammes naturelles de toutes les manieres, cherchons à régler notre prononciation par la meſure & par le mouvement. Obſervons l'égalité des vibrations (*tic*, *tac.*) dans la marche d'une pendule, & mettons la même régularité, la même meſure dans la ſucceſſion de nos harmonies; ne proportionnons pas la vîteſſe du mouvement à l'habileté de nos doigts, le mouvement lent eſt le plus propre à la marche des harmonies. Soutenons le même mouvement, ſans l'accélérer, ni le retarder, & diſons 5 fois la conſonnance d'*ut* avec la main droite, frappons à la baſe l'*ut* ſeulement pour la premiere prononciation, le *mi* pour la ſeconde, le *ſol* pour la troiſieme, le *mi* pour la quatrieme, & l'*ut*

pour la cinquieme. Difons de fuite & de la même maniere la confonnance mineure de *la*.

37. Pour chaque prononciation d'harmonie, on peut auffi frapper la bafe 2, 3 ou 4 fois, fi on veut approcher les deux, les trois ou les quatre temps qui règnent dans la mefure de la mélodie; pour avoir 5 mefures à deux temps, redifons 5 fois la confonnance majeure d'*ut*, frappons *ut ut* à la bafe pour la premiere prononciation, *mi mi* pour la feconde, *fol fol* pour la troifieme, *mi mi* pour la quatrieme, & *ut ut* pour la cinquieme. Difons de fuite & de la même maniere la confonnance mineure de *la*.

38. Recommençons, & pour avoir 5 mefures à trois temps, difons 5 fois la confonnance d'*ut*; frappons *ut ut ut* à la bafe pour la premiere prononciation, *mi mi mi* pour la feconde, *fol fol fol* pour la troifieme, *mi mi mi* pour la quatrieme, & *ut ut ut* pour la cinquieme.

Difons

Disons de suite & de la même maniere la consonnance mineure de *la*.

39. Recommençons une troisieme fois, & pour avoir cinq mesures à 4 temps, disons 5 fois la consonnance d'*ut*; frappons à la basse *ut ut ut ut* pour la premiere prononciation, *mi mi mi mi* pour la seconde, *sol sol sol sol* pour la troisieme, *mi mi mi mi* pour la quatrieme, & *ut ut ut ut* pour la cinquieme. Disons de suite & de la même maniere la consonnance mineure de *la*.

40. Mettons de la régularité dans la succession des temps; marchons plus vîte avec la main gauche; doublons, triplons ou quadruplons le mouvement, mais observons l'égalité des vibrations (*tic*, *tac*) de la pendule. Les temps sont des moitiés, des tiers ou des quarts de la mesure; donc ils doivent se succéder avec égalité de durée, comme les mesures, mais deux fois, trois fois ou quatre fois plus vîte que les mesures.

41. Notre intonation peut encore

approcher davantage la meſure de la mélodie. Ne frappons pas toujours tous les temps ſur la même note de baſſe; dans la meſure à 3 temps, ne frappons par fois que le premier & le troiſieme temps; une autre fois frappons la meſure à la baſſe, & exprimons les temps avec les notes de l'harmonie; marquons toutefois la derniere prononciation, en ne frappant des deux mains que la meſure.

42. Exprimant les temps par la ſucceſſion des notes de la conſonnance, nous aurons naturellement la meſure à 3 temps; nous aurons auſſi les 4 temps, en répétant un uniſſon; mais pour rendre la meſure à deux temps, il faut doubler la vîteſſe, & dire deux fois les ſons de l'harmonie dans la même meſure, pour avoir par temps trois ou quatre notes.

43. La meſure à 2 temps, ainſi embellie, eſt ſuſceptible de 4 changemens très-naturels. Les ſons de l'harmonie peuvent ſe ſuccéder du grave vers l'aigu, & de l'aigu vers le grave; on peut chan-

ger la poſition, la deſcendre ou la monter.

44. Embelliſſons auſſi les meſures de 3 & de 4 temps; répétons les ſons de l'harmonie, pour donner deux notes à chaque temps; frappons à la baſſe les temps ſimples, ou ſeulement la meſure, tandis que la main droite dit les 6 ou les 8 notes; une autre fois ne marquons ni les temps, ni la meſure; comptons ſeulement les 6 ou les 8 notes, diſant la premiere à la baſſe, & les autres avec la main droite.

45. A préſent nous pouvons avancer; nous ſavons plaquer & harpégier l'harmonie; nous ſavons prononcer en meſure la conſonnance des tons naturels; diſons auſſi l'intonation des autres tons. Commençons par ceux qui ont un *dieze* & un *bémol* dans leur gamme, & allons par gradation aux tons de 3, 5 & 7, tant *diezes* que *bémols*, après leſquels nous pourrons auſſi placer les tons qui ont les *diezes* & les *bémols* en nombres pairs; réglons toutefois notre prononcia-

tion par la meſure ; ſoutenons l'égalité du mouvement ; mettons 3 ou 5 meſures par intonation ; employons tour-à-tour la meſure à 2, à 3 & à 4 temps ; frappons les temps ſimples dans un ton ; dans un autre diſons les temps embellis ; recommençons ſouvent l'intonation de tous les tons ; attachons-nous ſur-tout aux tons qui ont dans la gamme les *diezes* & les *bémols* par nombre impair (*i*).

(*i*) Il eſt eſſentiel d'être familiariſé avec le nombre des *diezes* & des *bémols* de toutes les gammes. Dans chaque ton, il faut être exercé à pouvoir frapper ſur l'inſtrument toutes les poſitions de l'harmonie des ſons de la nature. Pour atteindre ce but plus vîte, il faut ſe rendre maître de quelques tons qui ſervent aux autres d'*époques*, & à la mémoire de *ralliemens*.





NOUVEL ESSAI
SUR L'HARMONIE.



CHANGEMENS ET CHAINES DE TONS.

Changemens de tons naturels & extraordinaires ; enchaînement de tons prononcés par la consonnance des principales notes de la gamme ; chaîne générale, vague & indéterminée ; chaîne constructive de l'ariette, & chaîne constructive du récitatif.

46. Nous connoissons les tons, nous savons prononcer toutes les consonnances; ce sont autant de mots isolés ; lions-les ensemble, & formons-en une chaîne. Employons d'abord indifféremment tous les tons ; serrons ensuite le cercle ; or-

donnons les intonations analogues & voiſines ; traçons la marche de l'ariette ; puis, négligeant la ſubordination, ſuivons la trace du récitatif.

Changeant de ton, l'intonation n'eſt pas indifférente ; on peut élever & baiſſer la tonique de pluſieurs dégrés ; le nouveau corps ſonore peut avoir un ou deux ſons communs avec celui du ton quitté ; il peut même compoſer une harmonie toute nouvelle. Enchaînant les tons, imitons la nature ; tout eſt lié dans ſa marche, elle va par gradation : la lumiere du jour croît & décroît ; les ténebres de la nuit s'épaiſſiſſent & s'éclairciſſent ; la crainte & l'eſpérance ſéparent le plaiſir de la peine ; tout ſentiment naît, croît, décroît & meurt. Exprimons cette marche naturelle & ſimple ; augmentons ou diminuons les *diezes* & les *bémols*, un à un ; parcourons les gammes de proche en proche ; allons par dégrés du naturel à tous les *diezes* ; rétrogradons par dégrés, & allons de même du naturel à tous les

bémols : rompons par fois l'uniformité, omettons les tons intermédiaires, & ſautons du naturel à 2, 3, 4 & 5 *diezes*, ou du naturel à 2, 3, 4 & 5 *bémols*, car la nature elle-même eſt quelquefois extraordinaire, du moins paroît-elle l'être. Nous ne voyons ſouvent que les extrêmes ; les dégrés intermédiaires nous échappent ; elle produit des phénomenes, & nous étonne : ne la conſultons pas, quand elle fatigue, ni quand elle effraie ; banniſſons pour jamais de la Muſique les marches qui ennuient & qui bleſſent l'oreille.

47. Examinons un peu tous les changemens qu'on peut faire, en quittant un ton : delà nous déduirons aiſément la marche naturelle & les marches extraordinaires.

La tonique élevée d'une quinte, eſt à l'uniſſon de la tonique baiſſée d'une quarte.

La tonique baiſſée d'une quinte, eſt à l'uniſſon de la tonique élevée d'une quarte.

La tonique élevée de ſix dégrés de

demi-ton, eſt à l'uniſſon de la tonique baiſſée de ſix dégrés de demi-ton.

Donc, en quittant un ton, on peut prendre onze toniques nouvelles; cinq à l'aigu élevées d'un, de deux, de trois, de quatre ou de cinq dégrés de demi-ton; cinq au grave, baiſſées d'un, de deux, de trois, de quatre ou de cinq dégrés de demi-ton; l'onzieme tonique eſt à l'aigu & au grave, elle eſt élevée & baiſſée de 6 dégrés.

48. Dans l'octave de chaque tonique nouvelle, on peut faire le mode majeur ou le mode mineur; de plus, avant que de quitter la tonique, on peut changer de mode; donc on peut faire 23 changemens, en quittant un ton quelconque.

49. Des onze toniques nouvelles, ſix ſont notes de la gamme du ton quitté; elles compoſent la marche naturelle, la marche la plus douce pour l'oreille; car on l'étonne ſi on ſaute ſur une tonique nouvelle, qui n'étoit pas note de la gamme du ton quitté.

50. Le mode de la tonique nouvelle n'eſt pas arbitraire ; le plus naturel & le plus immédiate eſt celui dont la gamme a le plus de notes communes avec la gamme du ton quitté.

51. Prenons pour exemple le ton majeur d'*ut*, examinons les 11 toniques nouvelles, qui peuvent lui ſuccéder ; les 5 à l'aigu ſont *utdieze* ou *rébémol*, *ré*, *rédieze* ou *mibémol*, *mi* & *fa* ; les 5 au grave ſont *ſi*, *ſibémol* ou *ladieze*, *la*, *labémol* ou *ſoldieze* & *ſol* ; l'onzieme à l'aigu ou au grave, eſt *fadieze* ou *ſol-bémol* ; or, les 6 *ré mi fa ſol la* & *ſi* ſont notes de la gamme du ton *ut*, l'oreille en eſt déja familiariſée ; devenant toniques nouvelles, elles ne peuvent pas l'étonner, quoique chacune puiſſe produire un effet plus ou moins doux.

52. Les ſix toniques nouvelles les plus naturelles étant déterminées, profitons encore du même exemple pour fixer leur mode immédiate ; comparons

les deux modes de chacune avec la gamme naturelle d'*ut*.

Dans la gamme de *ré* il y a 2 *diezes* pour le mode majeur, & un *bémol* pour le mode mineur ; donc le mode mineur de *ré* ſuccede plus immédiatement au ton majeur d'*ut*.

Dans la gamme de *mi* il y en a quatre *diezes* pour le majeur, & un *dieze* pour le mineur ; donc, ſi la tierce *mi* ſuccede au ton majeur d'*ut* comme tonique nouvelle, ſon mode doit encore être mineur.

Dans la gamme de *fa* il y a un *bémol* pour le mode majeur, & il y en a 4 *bémols* pour le mineur ; dans la gamme de *ſol* il y a un *dieze* pour le majeur, & deux *bémols* pour le mineur ; donc le mode immédiate de la quarte *fa* & de la quinte *ſol* doit être majeur.

Dans la gamme de *la* il y a 3 *diezes* pour le majeur, & toutes les notes ſont naturelles pour le mineur ; dans la gamme de *ſi* il y en a 5 *diezes* pour le majeur,

& deux *diezes* pour le mineur ; donc le mode immédiate de la ſixte *la* & de la ſeptieme *ſi* doit être mineur.

53. Prenons auſſi pour exemple le ton mineur de *la*, examinant, comme dans l'article précédent, les 11 toniques nouvelles qui peuvent lui ſuccéder, nous trouverons que les 6 les plus naturelles ſont *ſi ut ré mi fa* & *ſol ;* pour fixer leur mode immédiate, comparons les deux modes de chacune avec la gamme naturelle de *la*.

— En *ſi* mineur il y a plus de notes communes avec la gamme naturelle de *la*, qu'en *ſi* majeur ; donc le mode doit être mineur, ſi la tonique *ſi* ſuccede au ton mineur de *la ;* ſi la quarte *r é*ſuccede à notre ton *la*, ſon mode doit encore être mineur par la même raiſon.

— Si la tierce *ut*, la ſixte *fa*, ou la ſeptieme *ſol* ſuccedent au ton mineur de *la*, leur mode doit être majeur, car en mineur d'*ut* il y auroit trois nouveaux ſons dans la gamme, tandis qu'en majeur

d'*ut* les mêmes ſons compoſent la gamme du ton quitté & celle du nouveau ton ; en majeur de *fa* & de *ſol* il y a le moindre changement poſſible, un ſeul *bémol* fait la différence dans le premier changement, & dans le ſecond un ſeul *dieze* diſtingue la nouvelle gamme de la gamme du ton quitté.

Si la quinte *mi* devient tonique nouvelle, ſon mode mineur eſt plus immédiate que ſon mode majeur, mais l'un & l'autre ſuccedent très-naturellement ; car le mode mineur n'exiſte plus pur dans notre Muſique, on y fait continuellement une exception ſur la ſeptieme note, pour la rendre ſenſible & ſemblable à la ſeptieme note des tons majeurs ; cette exception ſe fait ſur-tout immédiatement avant l'octave ou la tonique finale ; dans notre ton *la* elle familiariſe l'oreille avec le troiſieme *dieze ſoldieze*, au point qu'après *la ut mi*, la prononciation *mi ſoldieze ſi* paroît auſſi & même plus naturelle que la prononciation *mi ſol ſi*.

54. D'après ces notions, j'établis deux regles générales ſur la marche naturelle des tons ; ce ſont deux corollaires qui coulent de ſources , & non pas deux précéptes deſpotiques & aveugles.

Premiere regle.

En quittant un ton majeur, on peut prendre chaque note de ſa gamme pour tonique nouvelle, avec la reſtriction que le mode de la quarte & de la quinte ſoit majeur auſſi, & que le mode des autres notes de ſa gamme ſoit mineur.

Deuxieme regle.

En quittant un ton mineur, on peut prendre chaque note de ſa gamme pour tonique nouvelle; le mode de la quinte peut être indifféremment majeur & mineur, mais celui de la quarte & de la ſeconde doit être ſemblable, (c'eſt-à-dire, mineur auſſi,) & celui des autres notes de ſa gamme doit être majeur.

55. Ces changemens naturels ne ſont

pas également doux à l'oreille, le plus & le moins dépend un peu du changement qu'il faut faire d'une intonation à l'autre. Si le ton de la tierce ou celui de la ſixte ſuccede à un ton quelconque, il ne faut changer qu'une ſeule note de la conſonnance des ſons de la nature, pour avoir l'intonation nouvelle : exemple.

UT, ton majeur........... UT MI SOL.
Mi tierce, tonique nouvelle.. *mi ſol ſi.*
La ſixte, tonique nouvelle... *la ut mi.*

LA, ton mineur............ LA UT MI.
Ut tierce, tonique nouvelle... *ut mi ſol.*
Fa ſixte, tonique nouvelle... *fa la ut.*

Si le ton de la quarte ou celui de la quinte ſuccede à un ton quelconque, il en faut changer deux notes de la conſonnance des ſons de la nature, pour avoir l'intonation nouvelle : exemple.

UT, ton majeur........... UT MI SOL.
Fa quarte, tonique nouvelle.. *fa la ut.*
Sol quinte, tonique nouvelle.. *ſol ſi ré.*

LA, ton mineur.......... LA UT MI.
Ré quarte, tonique nouvelle.. *ré fa la.*
Mi quinte, tonique nouvelle.. *mi ſol ſi.*

Si le ton de la ſeconde ou celui de la ſeptieme ſuccede à un ton quelconque, il faut changer toutes les trois notes de la conſonnance des ſons de la nature, pour avoir l'intonation nouvelle : exemple.

UT, ton majeur.......... UT MI SOL.
Ré ſeconde, tonique nouvelle. *ré fa la.*
Si ſeptieme, tonique nouvelle. *ſi ré fadieze.*

LA, ton mineur.......... LA UT MI.
Si ſeconde, tonique nouvelle. *ſi ré fadieze.*
Sol ſeptieme, tonique nouvelle. *ſol ſi ré.*

56. On peut faire encore un changement très-naturel ; en quittant un ton majeur, on peut lui faire ſuccéder le mineur de la même octave ; & en quittant un ton mineur, on peut lui faire ſuccéder le majeur de la même octave. Dans le premier cas, on ajoute ſubitement 3 *bémols* ; & dans le ſecond cas, on ajoute trois *diezes* ; cela dépaïſe

l'oreille ſans l'étonner; la même tonique ſert aux deux modes ; un ſeul ſon de l'intonation baiſſe ou hauſſe d'un demi-ton, ſans changer le rang dans la gamme: exemple.

Ut, tonique... *ut mi ſol*.....majeur.
Ut, tonique... *ut mibémol ſol*..mineur.
La, tonique... *la ut mi*......mineur.
La, tonique... *la utdieze mi*...majeur.

L'oreille s'en accommode à merveille du changement de mode ; cela nous donne un ſeptieme changement naturel, en quittant un ton majeur ; & un huitieme changement naturel, en quittant un ton mineur.

57. Les 16 changemens qu'on peut faire encore en quittant un ton majeur, & les 15 qui reſtent à faire après un ton mineur, ſont des ſauts qui compoſent la marche extraordinaire. Les uns étonnent l'oreille, lui plaiſent & excitent ordinairement l'admiration; les autres la bleſſent, la chagrinent & cauſent ſouvent le mécontentement.

58.

58. Divifons les fauts en deux efpèces; les uns ont la tonique dans la gamme du ton quitté, mais le mode contraire aux regles énoncées (art. 54.); les autres plus brufques ont une tonique nouvelle, étrangere à la gamme du ton quitté.

En quittant un ton quelconque, on peut faire 10 fauts de la feconde efpèce; on n'en peut faire que 6 de la premiere efpèce après un ton majeur, & 5 feulement après un ton mineur.

On fait un faut de la premiere efpèce, fi on dit *la* majeur immédiatement après le ton majeur d'*ut*, c'eft le faut de la fixte; & on fait un faut de la feconde efpèce, fi on dit *rébémol* majeur immédiatement après le ton mineur d'*ut*, c'eft le faut majeur d'un demi-ton plus haut.

59. Les changemens extraordinaires de la premiere efpèce font les fauts de feconde, de tierce, de quarte, de fixte, de feptieme; le faut de quinte ne peut fe dire qu'en majeur, puifque les deux

modes de la quinte ſuivent naturellement tout ton mineur (art. 54).

Pour diſtinguer facilement les changemens extraordinaires de la ſeconde eſpèce, comptons-les par la diſtance qui ſépare les toniques nouvelles de la tonique du ton quitté, & diſons pour avoir les dix qui peuvent étonner après un ton majeur....

1°. Saut majeur, ſaut mineur d'un demi-ton plus haut.

2°. Saut majeur, ſaut mineur de trois demi-tons plus haut.

3°. Saut majeur, ſaut mineur d'un ton plus bas.

4°. Saut majeur, ſaut mineur de deux tons plus bas.

5°. Saut majeur, ſaut mineur de trois tons plus bas.

Les dix changemens extraordinaires de la ſeconde eſpèce après un ton mineur, ſont...

1°. Saut majeur, ſaut mineur d'un demi-ton plus haut.

2°. Saut majeur, ſaut mineur de deux tons plus haut.

3°. Saut majeur, ſaut mineur d'un demi-ton plus bas.

4°. Saut majeur, ſaut mineur de trois demi-tons plus bas.

5°. Saut majeur, ſaut mineur de trois tons plus bas.

60. Arrêtons un moment ici ; familiariſons nos yeux & nos doigts avec tous ces changemens ; prononçons ſept fois ſur notre inſtrument l'intonation d'un ton majeur ; d'*ut* par exemple (*k*) : quittons-le chaque fois pour prononcer l'intonation d'un des tons qui peuvent lui ſuc-

---

(*k*) On peut négliger la meſure, le choix des poſitions de l'harmonie, & mettre toujours la tonique à la baſſe : il s'agit ici de meubler la tête. Poſſédant les principes, nous formerons la chaîne des tons ; alors nous chercherons à plaire à l'oreille par la variété des meſures ; nous emploierons à la baſſe tous les 3 ſons de la conſonnance ; nous dirons à propos *ut mi ſol*, *mi ſol ut* & *ſol ut mi*.

céder naturellement ; obſervons l'ordre qui ſuit...

Ut, *la* mineur, ſixte.
Ut, *mi* mineur, tierce.
Ut, *ſol* majeur, quinte.
Ut, *fa* majeur, quarte.
Ut, *ſi* mineur, ſeptieme.
Ut, *ré* mineur, ſeconde.
Ut, *ut* mineur, changement de mode.

Recommençons & prononçons notre ton 6 fois; quittons-le chaque fois pour prononcer un des ſauts qui ont leur tonique dans la gamme du ton quitté; obſervons l'ordre qui ſuit...

Ut, *la* majeur, ſaut de ſixte.
Ut, *mi* majeur, ſaut de tierce.
Ut, *ſol* mineur, ſaut de quinte.
Ut, *fa* mineur, ſaut de quarte.
Ut, *ſi* majeur, ſaut de ſeptieme.
Ut, *ré* majeur, ſaut de ſeconde.

Recommençons une ſeconde fois & prononçons notre ton majeur encore 10 fois ; quittons-le encore chaque fois pour

prononcer un des ſauts qui ont leur tonique hors de la gamme du ton quitté; obſervons l'ordre qui ſuit...

Ut, *rébémol* majeur, ſaut majeur d'un demi-ton plus haut.

Ut, *mibémol* majeur, ſaut majeur de trois demi-tons plus haut.

Ut, *ſibémol* majeur, ſaut majeur d'un ton plus bas.

Ut, *labémol* majeur, ſaut majeur de deux tons plus bas.

Ut, *ſolbémol* majeur, ſaut majeur de trois tons plus bas.

Ut, *utdieze* mineur, ſaut mineur d'un demi-ton plus haut.

Ut, *rédieze* mineur, ſaut mineur de trois demi-tons plus haut.

Ut, *ſibémol* mineur, ſaut mineur d'un ton plus bas.

Ut, *ſoldieze* mineur, ſaut mineur de deux tons plus bas.

Ut, *fadieze* mineur, ſaut mineur de trois tons plus bas.

61. Exerçons-nous auſſi avec les changemens d'un ton mineur ; prenons pour exemple le ton mineur de *la ;* prononçons huit fois ſur notre inſtrument ſon intonation ; quittons-le chaque fois pour prononcer l'intonation d'un des tons qui peuvent lui ſuccéder naturellement ; obſervons l'ordre qui ſuit...

La, *ut* majeur, tierce.
La, *fa* majeur, ſixte.
La, *mi* mineur, quinte.
La, *ré* mineur, quarte.
La, *mi* majeur, majeur de quinte.
La, *ſol* majeur, ſeptieme.
La, *ſi* mineur, ſeconde.
La, *la* majeur, changement de mode.

Recommençons & prononçons notre ton 5 fois ; quittons-le chaque fois pour prononcer un des ſauts qui ont leur tonique dans la gamme du ton quitté ; obſervons l'ordre qui ſuit...

La, *ut* mineur, ſaut de tierce.
La, *fa* mineur, ſaut de ſixte.

La, *ré* majeur, ſaut de quarte.

La, *ſol* mineur, ſaut de ſeptieme.

La, *ſi* majeur, ſaut de ſeconde.

Recommençons une ſeconde fois & prononçons notre ton mineur encore 10 fois ; quittons-le encore chaque fois pour prononcer un des ſauts qui ont leur tonique hors de la gamme du ton quitté ; obſervons l'ordre qui ſuit...

La, *ſibémol* mineur, ſaut mineur d'un demi-ton plus haut.

La, *utdieze* mineur, ſaut mineur de deux tons plus haut.

La, *ſoldieze* mineur, ſaut mineur d'un demi-ton plus bas.

La, *fadieze* mineur, ſaut mineur de trois demi-tons plus bas.

La, *mibémol* mineur, ſaut mineur de trois tons plus bas.

La, *ſibémol* majeur, ſaut majeur d'un demi-ton plus haut.

La, *rébémol* majeur, ſaut majeur de deux tons plus haut.

La, *labémol* majeur, ſaut majeur d'un demi-ton plus bas.

La, *ſolbémol* majeur, ſaut majeur de trois demi-tons plus bas.

La, *mibémol* majeur, ſaut majeur de trois plus bas (*l*).

(*l*) Si cette Muſique barbare ennuie mon Diſciple, je me mets devant le Piano; je le prie de me dicter tous ces changemens; j'anime un peu les prononciations par la meſure & par le mouvement; je varie les poſitions de l'harmonie; je les fais ſuccéder les unes aux autres le plus naturellement, de proche en proche; quelquefois je choiſis les plus avantageuſes; j'emploie à la baſſe indifféremment les 3 ſons des conſonnances; je fais marcher la baſſe tantôt par ton, tantôt par demi-ton. Je prends pour exemple les mêmes tons *ut* & *la*, ou bien je pars à la volonté de mon Maître, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *ſol*, de *ſi*, d'*utdieze*, de *ſolbémol*, &c. tant majeurs que mineurs; même ſous ſon bon plaiſir, je mêle enſemble les art. 60 & 61; je romps la marche naturelle par des ſauts; aux ſauts je fais ſuccéder des changemens ordinaires, & avec tous les changemen

62. Dans la marche muſicale ces changemens ne ſont pas employés auſſi ſouvent les uns que les autres ; parmi les naturels les plus uſités ſont les changemens ſur la quinte & ſur la quarte ; les plus rares ſont les changemens ſur la ſeconde & ſur la ſeptieme ; le changement de mode, les changemens ſur la ſixte & ſur la

---

je fais une ſuite, prenant chaque fois le nouveau ton pour principal, que je quitte à ſon tour pour un nouveau changement, ſans revenir à l'éternel premier ton majeur, ni au triſte premier ton mineur. Je me dicte à haute voix, ordinairement mon Diſciple entremêle ſa dictée avec la mienne ; s'il inſiſte aux changemens doux, je l'interromps avec les ſauts les plus extraordinaires ; s'il veut du bizarre, après l'avoir ſatisfait, je m'arrête aux changemens ordinaires les plus agréables.

Peu à peu mon Diſciple ſe familiariſe avec tous les changemens, diſtingue les plus flatteurs, & conçoit l'utilité des autres. Je n'inſiſte plus, nous abandonnons notre Muſique vague qui eſt barbare malgré tout embelliſſement. Nous allons aux articles ſuivans.

tierce ſont à-peu-près également fréquens. Les ſauts ne ſont pas tous employés : les plus uſités ſont les ſauts de la ſixte, de la ſeconde, de la tierce, & le ſaut majeur d'un ton plus bas après un ton majeur; & après un ton mineur, les plus fréquens ſont le ſaut majeur d'un demi-ton plus haut & le ſaut de la ſeptieme (*m*).

63. Réduiſons tous ces changemens à quelques chefs pour aider la mémoire dans la chaîne des tons.

(*m*) A-t-on tort? A-t-on raiſon d'en uſer ainſi? C'eſt ce qu'on pourra décider par la ſuite : car j'eſpere qu'on bannira enfin les regles avec leſquelles on voudroit borner le génie des Eleves, pour mettre en place toutes les reſſources & toute la richeſſe de l'art. En attendant, ſuivons l'uſage & bornons notre marche aux changemens uſités : s'il nous venoit en fantaiſie de nous écarter un peu de la route ordinaire, craignons qu'on ne nous diſe qu'il ne vaut pas la peine d'être neuf pour ſi peu de choſe; ſongeons que le génie ſeul a le ſecret de choiſir & de placer à propos.

Les changemens naturels ſur la quarte & ſur la quinte vont du majeur au majeur, & du mineur au mineur ; ſi le majeur de la quinte ſuccede auſſi par fois au ton mineur, le mode ſemblable eſt pourtant plus naturel ; la marche fondée ſur ces changemens eſt en muſique la ligne droite.

Les changemens naturels qu'on fait ſur la tierce, ſur la ſixte & ſur la ſeptieme, vont du majeur au mineur & du mineur au majeur ; celui qu'on fait ſur la ſeconde ſuit la même loi, en quittant un ton majeur ; ce ſont en muſique les détours qu'on fait à l'aigu & au grave.

Tous les changemens de tons peuvent donc s'exprimer par les 5 points ſuivans.

1°. Ligne droite de quarte.

2°. Ligne droite de quinte.

3°. Détours.

4°. Changement de mode.

5°. Sauts.

64. Partons à préſent d'un ton quelconque, & ſuivons douze fois la dictée

du premier point ; nous reviendrons à notre premier ton après avoir paſſé par tous les tons ſemblables, & nous aurons fait la chaîne la plus naturelle, le cercle des 12 tons majeurs ou des douze tons mineurs. Nous aurons le même cercle, en ſuivant 12 fois la dictée du ſecond point.

Pour avoir une chaîne naturelle la plus générale poſſible, le cercle des 24 tons, il faut en partant d'un ton quelconque ſuivre 24 fois la dictée du troiſieme point, & dire chaque fois détour au grave ſur la ſixte ; on reviendra au premier ton, après avoir paſſé par tous les tons majeurs & mineurs.

On peut auſſi faire le cercle des 24 tons, en mêlant enſemble le deuxieme & quatrieme point, partant d'un ton majeur & diſant alternativement changement de mode & majeur de la quinte.

65. Il faut répéter ſouvent ces chaînes de tons, & prononcer chaque fois les intonations ſur l'inſtrument : la ſuite na-

turelle des consonnances n'est pas indifférente ; elle exerce l'oreille & peut lui plaire, si la marche de la basse est bien ordonnée avec celle des notes de l'harmonie, si les positions se succedent naturellement, & si les temps de la mesure sont un peu embellis & variés suivant les articles 41, 42, 43 & 44.

66. Dans la succession des harmonies liées entre elles il n'est pas arbitraire de dire *ut mi sol*, *mi sol ut* ou *sol ut mi*; après avoir dit *fa la ut*, la position *mi sol ut* est la plus naturelle; disant ainsi la seconde harmonie, deux sons de la premiere descendent de ton, de demi-ton, & font un chant simple de gamme, le chant *la sol*, *fa mi* : *fa ut* est une basse très-bien ordonnée dans la succession de ces deux harmonies, si le *fa* est d'une octave plus grave que son harmonie, & si l'*ut* est d'une quinte plus aigu que le *fa*.

Après avoir dit *sol si ré*, la position *sol ut mi* est la plus naturelle ; disant

ainſi la ſeconde harmonie, deux ſons de la premi ere montentde demi-ton, de ton, & font un chant ſimple de gamme, le chant *ſi ut*, *ré mi* : *ſol ut* eſt une baſſe très-bien ordonnée dans la ſucceſſion de ces deux harmonies, ſi le *ſol* eſt d'une octave plus grave que ſon harmonie, & ſi l'*ut* eſt d'une quinte plus grave que le *ſol*.

Ut mi ſol ſuit naturellement la conſonnance de *ſol* prononcée dans la poſition *ſi ré ſol*.

67. Les premieres notes ne figurent pas toujours bien à la baſſe dans la ſucceſſion des harmonies : toutes les trois notes ſont néceſſaires pour la marche des conſonnances ; la baſſe ordonnée ne va pas toujours comme l'harmonie, la même note ſert ſouvent de baſſe à deux & à trois harmonies différentes ; une autre fois les notes de la baſſe montent ou deſcendent d'un ton, d'un demi-ton, d'une tierce, tandis que l'harmonie marche par quarte ou par quinte. La chaîne harmo-

nique la mieux ordonnée eſt celle dans laquelle les notes de la baſſe ont une marche oppoſée à celle des notes de l'harmonie ; ſi ces dernieres deſcendent, les notes de la baſſe doivent monter ; & ſi celles-ci deſcendent, les notes de l'harmonie qui marchent, doivent monter.

68. Prononçant la chaîne des conſonnances ſur l'inſtrument, il faut éviter les ſons les plus aigus & les ſons les plus graves ; les trois octaves de *fa* qui compoſent avec un *ſol* aigu l'étendue des voix, ſont l'étendue naturelle du diſcours harmonique.

La baſſe & l'harmonie peuvent être dans la même octave, mais leur plus grand éloignement eſt indiqué par l'intonation du corps ſonore qui comprend 3 ſons à la diſtance de 1, 12 & 17 ; le plus grave eſt éloigné du plus aigu de deux octaves & d'une tierce.

Approchant la baſſe & l'harmonie, le rapport naturel ſe fortifie ; on l'affoiblit, ſi on les éloigne.

Dans la marche harmonique il vaut mieux interrompre la ſuite naturelle des poſitions, & mal ordonner la baſſe, que d'y mêler des ſons trop aigus ou trop graves; d'ailleurs on peut éviter les extrêmes de l'inſtrument, en répétant une conſonnance & baiſſant la poſition; répétant la note de baſſe, on peut lui ſubſtituer un uniſſon plus aigu.

Si les deux mains s'approchent de trop près, il faut encore interrompre la ſuite naturelle des poſitions, ou répéter la note de baſſe & lui ſubſtituer un uniſſon plus grave, ou répéter la conſonnance & hauſſer ſa poſition.

69. Poſſédant ces remarques ſur le choix des poſitions harmoniques & ſur la maniere de bien ordonner la baſſe, le Lecteur voudra peut-être recommencer l'article 64, & eſſayer ſur ſon inſtrument les chaînes générales avec la baſſe & les poſitions ordonnées; je vais ſeconder ſon envie avec les exemples ſuivans...

1°. *Ligne*

1°. *Ligne droite de quinte, chaîne naturelle des 12 tons majeurs prononcés par leurs intonations, la basse ordonnée avec les positions de l'harmonie.*

Toniques.	Basses.	Consonnances.
Ut........	*ut....*	*sol* ut *mi.*
Sol........	*ré....*	sol *si* *ré.*
Ré........	*ré....*	*fa-dieze la* ré.
La........	*mi....*	*mi* la *ut-d.*
Mi.........	*mi....*	mi *sol-d. si.*
Si.........	*fa-d..*	*ré-d. fa-d.* si.
Fa-dieze....	*fa-d..*	*ut-d.* fa-d. *la-d.*
Ut-d......	*sol-d...*	ut-d. *mi-d. sol-d.*
{ Sol-d......	*sol-d...*	. . .
{ La-bémol..	*la-b...*	*ut mi-b.* la-b.
Mi-b......	*si-b...*	*si-b.* mi-b. *sol.*
Si-b......	*si-b....*	si-b. *ré fa.*
Fa........	*ut....*	*la ut* fa.
Ut........	*ut....*	*sol* ut *mi.*

Je conserve le caractere du fond du livre pour la premiere & principale note

des conſonnances, tandis que les deux autres ſont écrites en italique. Dans les exemples ſuivans le même caractere diſtinguera les principales notes harmoniques, toutes les fois qu'il y aura choix & mélange de poſitions.

2°. *Ligne droite de quarte, chaîne naturelle des* 12 *tons majeurs prononcés par leurs intonations, la baſſe ordonnée avec les poſitions de l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.	
Ut......	*ut*...	*mi* *ſol* ut.	
Fa.......	*la*....	fa *la* *ut*.	
Si-bémol..	*ſi-b*..	*ré* *fa* ſi-b.	
Mi-b....	*ſol*...	mi-b. *ſol* *ſi-b*.	
La-b.....	*la-b*..	*ut* *mi-b*. la-b.	
Ré-b....	*fa*...	ré-b. *fa* *la-b*.	
Sol-b.....	*ſol-b*..	*ſi-b*. *ré-b*. ſol-b.	
Ut-b.....	*mi-b*...	ut-b. *mi-b*. *ſol-b*.	
{ Fa-b.....	*fa-b*..	. . . . .	
{ Mi.......	*ſol-d*..	*ſi* mi *ſol-d*.	mi *ſol-d*. *ſi*.
La.......	*la*, *la*..		*ut-d*. *mi* la.
Ré.......	*fa-d*.		ré *fa-d*. *la*.
Sol.......	*ſol*..		*ſi* *ré* ſol.
Ut.......	*ut*...		ut *mi* *ſol*.

Cette marche engendre les *bémols* : arrivé en *fabémol*, je me repoſe un peu ſur la baſſe, puis je métamorphoſe les 8 *bémols* en 4 *diezes* ; je répete l'intonation de *mi* pour remonter la poſition ; en *la* je répete auſſi la baſſe, la ſeconde fois je la frappe à une octave plus haut, pour rapprocher la main gauche de la droite, car au ton précédent il falloit dire *ſol-dieze* au grave, pour aller en ſens contraire avec les notes de l'harmonie.

3°. *Ligne droite de quinte, chaîne naturelle des 12 tons mineurs prononces par leurs intonations, la baſſe ordonnee avec les poſitions de l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.		
La.......	*la*......	*ut*	*mi*	la.
Mi.......	*mi*.....	*ſi*	mi	*ſol.*
Si........	*fa-dieze*..	*ré*	*fa-d.*	ſi.
Fa-dieze...	*fa-d*....	*ut-d.*	fa-d.	*la.*
Ut-d.....	*mi*.....	*mi*	*ſol-d.*	ut-d.
Sol-d......	*ſi*......	*ré-d.*	ſol-d.	*ſi.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.
Ré-d.....	*la-d..*	*fa-d. la-d.* ré-d.
La-d......	*la-d..*	*mi-d.* la-d. *ut-d.*
{ Mi-d.....	*ſi-d...*	
{ Fa........	*ut....*	fa. *la-b. ut.*
Ut.......	*ut....*	*mi-b. ſol* ut.
Sol.......	*ſol....*	*ré* ſol *ſi-b.*
Ré.......	*la....*	ré *fa la.*
La.......	*la....*	*ut mi* la.

Ici la marche de la baſſe n'eſt pas uniforme. La main droite évite la pente naturelle vers le grave, jettant 3 fois à l'aigu la note commune aux deux harmonies.

4°. *Ligne droite de quarte, chaîne naturelle des* 12 *tons mineurs prononcés par leurs intonations, la baſſe ordonnée avec les poſitions de l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.
La.......	*la....*	*ut mi* la.
Ré.......	*la....*	ré *fa la.*

Toniques.	Basses.	Consonnances.
Sol.......	*ſol....*	*ré* ſol *ſi-b.*
Ut.......	*ſol....*	*mi-b. ſol* ut.
Fa.......	*fa....*	*ut* fa *la-b.*
Sib.......	*fa....*	*ré-b. fa* ſi-b.
Mi-b......	*mi-b..*	mi-b. *ſol-b. ſi-b.*
La b......	*mi-b..*	*mi-b.* la-b. *ut-b.*
{ Ré-b......	*ré-b...*	. . . .
{ Ut-d......	*ut-d ..*	*mi ſol-b.* ut-d.
Fa-d......	*ut-d...*	*ut-d.* fa-d. *la.*
Si.......	*ſi.....*	*ré fa-d.* ſi.
Mi.......	*ſi.....*	*ſi* mi *ſol.*
La.......	*la....*	*ut mi* la.

La baſſe deſcend après avoir ſervi à deux tons ; les ſons de l'harmonie montent naturellement , mais jettant 3 fois au grave la note commune à deux intonations , la même poſition miſe dans la même octave commence & finit la marche.

5°. *Changement de mode & ligne de quinte , chaîne générale des 24 tons prononcés par leurs intonations , la*

baſſe ordonnée avec les poſitions de l'harmonie.

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.
Ut.	*ut.* . . .	*ſol* ut *mi.*
Ut.	*ut*	*ſol* ut *mi-b.*
Sol	*ré.* . . .	ſol *ſi* *ré.*
Sol.	*ré*	*ſi-b.* *ré* ſol.
Ré.	*ré.* . . .	*la* ré *fa-d.*
Ré.	*ré.* . . .	*la* ré *fa.*
La.	*mi.* . . .	la *ut-d.* *mi.*
La.	*mi.* . . .	*ut* *mi* la
Mi.	*mi.* . . .	*ſi* mi *ſol-d.*
Mi.	*mi.* . . .	*ſi* mi *ſol.*
Si.	*fa-d.* .	ſi *ré d.* *fa-d.*
Si.	*fa-d.* . .	*ré* *fa-d.* ſi.
Fa-dieze. . .	*fa-d.* .	*ut-d.* fa-d. *la-d.*
Fa-d.	*fa-d.* . .	*ut-d.* fa-d. *la.*
Ut-d.	*ſol-d.* . .	ut-d. *mi-d.* *ſol-d.*
Ut-d.	*ſol-d.* .	*mi.* *ſol-d.* ut-d.
{ Sol-d.	*ſol-d.* . .	. . . .
{ La-bémol.	*la-b.* . .	*mi-b.* la-b. *ut.*
La-b.	*la-b.* . .	*mi-b.* la-b. *ut-b.*
Mi-b	*ſi-b.* . .	mi-b. *ſol.* *ſi-b.*
Mi-b.	*ſi-b.* . .	*ſol-b.* *ſi-b.* mi-b.
Si-b.	*ſi-b.* . .	*fa* ſi-b. *ré.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.		
Si-b.......	*ſi-b*...	*fa*	ſi-b.	*ré-b.*
Fa........	*ut*....	fa	*la*	*ut.*
Fa........	*ut*....	fa	*la-b.*	*ut.*
Ut........	*ut*....	*mi*	*ſol.*	ut.

Dans cette chaîne je contrarie encore la marche naturelle des poſitions; je jette par fois à l'aigu la note commune aux deux intonations voiſines; par ce moyen les deux mains montent, en obſervant pourtant la regle du ſens contraire (art. 67.) : pour éviter le trop aigu & le trop grave, je prononce la premiere intonation ſur le milieu du clavier, mettant la baſſe le plus près poſſible de l'harmonie.

6°. *Détour à la ſixte, chaîne générale des 24 tons prononcés par leurs intonations, la baſſe ordonnée avec les poſitions de l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.		
Ut........	*ut*....	*mi*	*ſol*	ut.
La........	*ut*....	*mi*	la	*ut.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.		
Fa.......	*la....*	fa	*la*	*ut.*
Ré........	*la....*	*fa*	*la*	ré.
Si-bémol..	*ſi-bémol.*	*re*	*fa*	ſi-b.
Sol........	*ſi-b...*	*ré.*	ſol	*ſi-b.*
Mi-b.....	*ſol....*	mi-b.	*ſol*	ſib.
Ut........	*ſol....*	*mi-b.*	*ſol*	ut.
La-b.....	*la-b...*	*ut*	*mi-b.*	la-b.
Fa.......	*la-b...*	*ut*	fa	*la-b.*
Ré-b.....	*fa....*	ré-b.	*fa*	la-b.
Si-b......	*fa....*	*ré-b.*	*fa*	ſi-b.
Sol-b.....	*ſol-b..*	*ſi-b.*	*re-b.*	ſol-b.
Mi-b.....	*ſol-b.*	*ſi-b.*	mi-b.	*ſol-b.*
Ut-b.....	*mi-b...*	ut-b.	*mi-b.*	*ſol-b.*
La-b.....	*mi-b..*	*ut-b.*	*mi-b.*	la-b.
{ Fa-b......	*fa-b..*	.	.	. .
{ Mi........	*mi....*	*ſol-d.*	*ſi*	mi.
Ut-dieze..	*mi....*	*ſol-d.*	ut-d.	*mi.*
La.......	*ut-d...*	la	*ut-d.*	*mi.*
Fa-d.....	*ut-d...*	*la*	*ut-d.*	fa-d.
Ré......	*ré....*	*fa-d.*	*la*	ré.
Si........	*ré....*	*fa-d.*	ſi	*ré.*
Sol.......	*ſi.....*	ſol.	*ſi*	*ré.*
Mi.......	*ſi.....*	*ſol*	*ſi*	mi.
Ut.......	*ut....*	*mi*	*ſol.*	ut.

Je fais toujours une pauſe quand je métamorphoſe les *bémols* en *dieʒes*, ou les *dieʒes* en *bémols* : ici je m'arrête un peu ſur *fa-bémol* que je nomme enſuite *mi* dans le commencement d'une autre meſure ; par ce moyen je n'apperçois plus la ſuite ; je me crois dans une route toute nouvelle...... Cette précaution eſt eſſentielle pour bien meſurer ces ſortes de tranſitions, & pour faire ſentir leur effet ; car l'oreille & les yeux pourroient ſe tromper, ſi on diſoit de ſuite & ſans interruption un ton *diéʒé* dans l'ordre des tons *bémoliſés*, ou bien un ton *bémoliſé* dans l'ordre des tons *diéʒés*.

70. On a encore une autre chaîne générale très-naturelle de tous les 24 tons, ſi on mêle enſemble le ſecond & le troiſieme point ; partant d'un ton majeur, d'*ut* par exemple, & diſant alternativement détour à l'aigu ſur la tierce & majeur de la quinte, on revient en *ut*, après avoir paſſé par tous les tons

majeurs & mineurs. Cette chaîne de tons prononcés n'eſt pas indifférente, ſi la baſſe deſcend toujours *chromatiquement*, (c'eſt-à-dire, d'un demi-ton) ; elle n'eſt pas difficile à concevoir, ſi on place la *tranſition*, (c'eſt-à-dire, la métamorphoſe d'un ton *diézé* en un ton *bémoliſé*, ou la métamorphoſe d'un ton *bémoliſé* en un ton *diézé*), toutes les fois que la tonique ſeroit note *dieze*, de ſorte que toutes les toniques ſoient ou notes naturelles, ou notes *bémoles*.

Dans cette chaîne ſi on paſſoit par le relatif au lieu du détour ſur la tierce, on auroit le même cercle réſerré & encore une ſuite naturelle de conſonnances ; après 5 tons intermédiaires on reviendroit au premier ton.

Dans ce cercle réſerré ſi on retranchoit les relatifs, il ne reſteroit que 2 tons intermédiaires, & on auroit une marche extraordinaire ; 3 fois de ſuite le ſaut de la tierce produiſant 4 *diezes*

à chaque pas, le troiſieme ſaut par le moyen de la *tranſition* ramene néceſſairement le premier ton. L'effet de cette chaîne extraordinaire eſt étonnant, ſi on répete pluſieurs fois chaque intonation variant les poſitions & les baſſes. Dans notre exemple après avoir prononcé & répété *ut*, *mi ſol*, *ſol ut mi* & *mi ſol ut* pour les baſſes *ut*, *mi* & *ſol*, il faut s'arrêter ſur la premiere poſition *ut mi ſol* & ſur la baſſe *mi* (la tierce ou le milieu de l'harmonie); alors pour avoir l'intonation ſuivante, il ne faut changer que le ſon le plus grave & le ſon le plus aigu de l'harmonie, baiſſant d'un demi-ton le premier & hauſſant le dernier d'un demi-ton, ſans y toucher à la baſſe, & on aura pour le premier ſaut de tierce *ſi mi ſoldieze* la tonique *mi* à la baſſe : continuant la chaîne extraordinaire, il faut prononcer pluſieurs fois l'intonation de *mi*, varier les poſitions de l'harmonie vers l'aigu & vers le grave,

donner ſucceſſivement tous les ſons de la nature à la baſſe, s'arrêter enfin ſur la poſition *mi ſol-dieze ſi* & ſur la baſſe *ſol-dieze*, dire pour le ſaut ſuivant *ré-dieze ſol-dieze ſi-dieze* conſervant la même baſſe *ſol-dieze* : ici il faut placer la *tranſition* & dire, en répétant l'intonation, *mi-bémol la-bémol ut*, s'arrêter ſur la poſition *la-bémol ut mi-bémol*, & ſur la baſſe *ut*, dire pour le troiſieme & dernier ſaut *ſol ut mi*, en conſervant la baſſe *ut.*

71. Le troiſieme & le quatrieme point répétés 4 fois donnent auſſi une chaîne naturelle, un cercle réſerré de 8 tons dont la ſuite des ſimples intonations n'eſt pas ſans mérite ; partant d'un ton majeur & diſant alternativement relatif, changement de mode, on revient par une marche uniforme au premier ton, après avoir paſſé par 7 tons intermédiaires.

Dans ce cercle réſerré ſi on retranchoit les relatifs, il ne reſteroit que 3 tons in-

termédiaires, & on auroit une marche extraordinaire, 4 fois de ſuite le ſaut de la ſixte, produiſant 3 *dieʒes* à chaque pas, le quatrieme ſaut par le moyen de la *tranſition* tombe néceſſairement ſur le premier ton.

Prononçant ſur le *clavecin* la ſuite d'intonations de cette chaîne, chacun pourra de lui-même ordonner la baſſe avec les poſitions des harmonies; ſon oreille ſera ſatisfaite de tous les choix.

72. Etant familiariſé avec ces chaînes de tons prononcés, on trouvera aiſément les intermédiaires entre 2 tons donnés: partant d'un ton on arrivera de 4 manieres à un autre quelconque; du naturel, *par exemple*, on arrivera à tous les 7 *dieʒes*; 1°. par gradation, en prenant le grand chemin & changeant 7 fois de ton ſur la quinte; 2°. en prenant le chemin naturel le plus court, & paſſant ſeulement par les relatifs pour faire à la fois 4 *dieʒes* avec le majeur de la quinte, & puis encore à la fois 3 *dieʒes* avec le

changement de mode, (c'eſt-à-dire, d'*ut* majeur en *utdieze* majeur par *la* mineur, *mi* majeur, & *utdieze* mineur); 3°. par une marche extraordinaire, omettant les rela tifs & paſſant ſans intermédiaires du naturel à 4 *diezes* par le ſaut de la tierce, & de 4 *diezes* à 7 *diezes* par le ſaut de la ſixte, ou bien du naturel à 3 *diezes* par le ſaut de la ſixte, & puis de trois *diezes* à 7 *diezes* par le ſaut de la tierce, (c'eſt-à-dire, d'*ut* majeur en *utdieze* majeur par *mi* majeur ou par *la* majeur); 4°. par une marche partie naturelle & partie extraordinaire allant par ſaut d'*ut* en *la* 3 *diezes*, & paſſant par le relatif intermédiaire pour faire les 4 *diezes* qui reſtent à produire pour arriver en *utdieze*.

D'*ut* on arrivera en *ré-bémol*; 1°. par gradation, en prenant le grand chemin & changeant 5 fois de ton ſur la quarte; 2°. en prenant le chemin naturel le plus court, changeant de mode pour avoir tout de ſuite 3 *bémols*, & paſſant

encore par un ton de 4 *bémols*, (c'eſt-à-dire, d'*ut* naturel en *ré-bémol*, 5 *bemols* par *ut* mineur & par *la-bémol* majeur ou par *fa* mineur); 3°. par extraordinaire, paſſant ſans tons intermédiaires du naturel à 5 *bémols*, par le ſaut majeur d'un demi-ton plus haut; 4°. en interpoſant le ton mineur d'*ut* pour avoir une marche mixte, compoſée d'un pas naturel d'*ut* en *ut* mineur, & d'un ſaut d'*ut* mineur en *ré-bémol* (*n*).

(*n*) Prononçant ſur le *clavecin* les intonations de ces chaînes de tons, on ſera peut-être ſurpris d'entendre deux effets ſi diſtincts rendus par la même conſonnance; arrivé en *ré-bémol*, on ſe croira être dans un tout autre Pays que celui d'*ut-dieze*; mais appercevant que les mêmes touches rendent la conſonnance *ut-dieze mi-dieze ſol-dieze* & la conſonnance *ré-bémol fa la-bémol*, on ne ſera pas tenté de dire que les toniques *ut-dieze* & *ré-bémol* ſont deux ſons réellement diſtincts; on redoublera l'attention & on remarquera que les *diezes* hauſſent les ſons, qu'ils augmentent à chaque changement dans la marche

D'*ut-dieze* 7 *diezes* on arrivera en *ut-bémol* ſept *bémols* par *ut-dieze* mineur, *la*-majeur, *la* mineur, *fa* majeur, *fa* mineur, *ré-bémol* majeur & *ſi-bémol* mineur.

Le Lecteur qui a ſuivi les exemples précédens, verra bien que cette marche

---

d'*ut* à *ut-dieze*; que les *bémols* baiſſent les ſons, & qu'ils augmentent à chaque changement dans la marche d'*ut* à *ré-bémol*; bientôt l'imagination mettra l'Obſervateur en route, cheminant dans le ſentier des *diezes*, il s'élevera à chaque pas, & promenera ſes regards dans un horiſon toujours croiſſant; marchant dans le chemin des *bémols*, un abîme s'ouvrira ſous ſes pas; arrivé en *ré-bémol*, il ſera étonné de l'immenſité profonde, tandis qu'il admirera en *ut-dieze* la clarté brillante & pure d'une étendue infinie.

Après ce double voyage l'Obſervateur ne cherchera plus en Muſique une nouvelle cauſe pour chaque nouvel effet; il ſoutiendra qu'un même ſon peut faire naître des ſenſations diverſes, que la maniere d'amener un ton prépare l'effet, que les tons intermédiaires dépaïſent l'oreille & achevent l'illuſion.

eſt naturelle juſqu'au dernier pas qui eſt extraordinaire, le ſaut majeur d'un demi-ton plus haut, il trouvera de lui-même les tons intermédiaires des trois autres manieres, & je crois que ces exemples lui ſuffiſent pour arriver par 4 routes à un ton quelconque, ſur-tout s'il ſe dit chaque fois. — Le ton que je quitte a dans ſa gamme tant de *diezes* ou tant de *bémols*; celui que je me propoſe pour but a dans ſa gamme tant de *diezes* ou tant de *bémols;* donc il faut que je produiſe ou que j'efface tant dansma marche —

73. Mêlant enſemble & répétant les changemens ordinaires & extraordinaires de tous les 5 points de l'article 63, on peut multiplier & varier à l'infini les exemples ſur l'enchaînement des tons; le labyrinthe des 24 tons eſt immenſe, allant tantôt par quarte, tantôt par quinte, tantôt par détour, tantôt par changement de mode, & tantôt par ſaut; on peut s'y promener de mille manieres diverſes;

tées & calmées à propos, on diſpoſe du ſentiment.

75. Si le Lecteur eſt mécontent de ſa tentative, je vais lui donner du ſecours, & s'il en étoit ſatisfait, il ne ſera peut-être pas fâché de l'abondance de biens.

1°. Des 6 tons analogues ſpécifiés ci-deſſus, le ton majeur d'*ut* en eſt le principal; il domine ſur les 5 autres, s'il concoure avec eux pour former une chaîne; car ſi le ton de *fa* ou celui de *ré* dominoit, il y auroit un *bémol* dans la gamme; par conſéquent, les conſonnances *ſol ſi ré* & *mi ſol ſi* ne pourroient plus concourir pour la formation de la chaîne propoſée; ſi le ton de *ſol* ou celui de *mi* dominoit, il y auroit un *dieze* dans la gamme, & par conſéquent excluſion d'intonations des tons *fa* & *ré*. Si le ton *la* dominoit, il en faudroit une conſonnance qui renfermât ſa ſenſible *ſol-dieze* (art. 53.); mais ſi le ton *ut* domine, les intonations des 5 autres peuvent coopérer à la même chaîne, ſans altérer les ſons de ſa gamme.

Ut comme principal terminera le ſens muſical ; après les 5 autres tons analogues on placera les virgules, les points & virgules & les deux points. La conſonnance d'*ut* eſt la ſeule qui puiſſe être nommée *intonation* dans l'exemple des conſonnances analogues ſpécifiées ; terminant le ſens, elle figure pour le point; celle de *ſol* ſera nommée conſonnance de la quinte, & figurera pour un répos de deux points, ſi elle termine une phraſe ou une portion de ſens ; celles de *fa* & de *la* ſeront les conſonnances de la quarte & de la ſixte, & figureront pour des repos du point & virgule, ou pour des repos ſuſpenſifs, ſi elles terminent une phraſe ; celles de *ré* & de *mi*, au lieu d'être nommées intonations des détours de ſeconde & de tierce, ſeront tout ſimplement nommées conſonnances de ſeconde & de tierce, & ne pourront figurer que comme repos de virgule.

2°. La conſonnance de la quinte *ſol* doit précéder immédiatement le repos

final *ut mi ſol*, car les changemens de tons peuvent être regardés comme des fatigues : or, ſi les conſonnances de la tierce *mi* ou de la ſixte *la* précédoient, il n'y auroit qu'une note de changée (art. 55.), & par conſéquent la fatigue ſeroit trop petite pour exiger un repos final. Si la conſonnance de la ſeconde *ré* précédoit, toutes les 3 notes ſeroient changées ſelon le même article, & par conſéquent la fatigue ſeroit trop grande pour amener un bon repos. Si au contraire la conſonnance de la quinte *ſòl* précede, un ſon eſt conſervé, & il y a une oppoſition avec les deux principaux ſons du repos; par conſéquent la fatigue n'eſt ni trop petite, ni trop grande, mais ſuffiſante pour amener le repos : c'eſt peut-être par cette raiſon que la quinte eſt ſurnommée *dominante* en Muſique; quoi qu'il en ſoit, je dirai conſonnance de dominante toutefois que la conſonnance de quinte amene immédiatement le repos final. Si la conſonnance de la quarte *fa*

précédoit, il n'y auroit également qu'un ſeul ſon commun, mais ce ſeroit la tonique, le principal ſon du repos, & par conſéquent on n'auroit qu'une finale incomplette.

3°. La principale conſonnance *ut mi ſol* n'eſt pas toujours repos final, quoiqu'amenée par la conſonnance de la dominante *ſol*, il faut de plus que la tonique *ut* termine la baſſe & qu'elle ſoit amenée par la quinte *ſol*, premiere note de ſa conſonnance.

4°. Chaque conſonnance analogue, formant repos intermédiaire, peut être amenée par les 4 autres & même par la principale.

5°. L'intonation pour l'ordinaire commence & finit le ſens muſical; elle termine auſſi la plupart des phraſes intermédiaires & ſépare ſouvent les autres.

6°. La derniere phraſe du ſens muſical n'eſt pas toujours ſimple; ſouvent la conſonnance de la dominante *ſol* eſt précé-

dée d'une, de deux, de trois & même de toutes les quatre conſonnances analogues pour amener le repos final dans une double, triple, quadruple ou quintuple phraſe; par fois l'intonation commence & finit la derniere phraſe, & concoure avec toutes les 5 conſonnances analogues pour ramener le repos final dans une phraſe progreſſive. Un exemple de chacune de ces eſpèces de phraſes pourroit peut-être encourager le Lecteur déja un peu dégoûté de ſes propres tentatives : je vais tâcher de le ramener ; ayant un fonds il haſardera davantage. J'indiquerai les conſonnances analogues avec leurs premieres & principales notes, qui peuvent en même temps lui ſervir de baſſes; s'il étoit tenté d'eſſayer ces phraſes ſur ſon inſtrument, il voudra bien ſe charger d'ordonner les poſitions des harmonies, & embellir le tout avec une meſure.

Exemples de phraſes finales produites

*par les conſonnances analogues à l'intonation du ton majeur d'*UT.

Sol, conſonnance de dominante, *Ut*, intonation.	Phraſe ſimple.
Ré, conſ. de ſeconde, *Sol*, conſ. de dominante, *Ut*, intonation.	Phraſe double.
La, conſ. de la ſixte, *Fa*, conſ. de la quarte, *Sol*, conſ. de dominante, *Ut*, intonation.	Phraſe triple.
La, conſ. de ſixte, *Fa*, conſ. de quarte, *Ré*, conſ. de ſeconde, *Sol*, conſ. de dominante, *Ut*, intonation.	Phraſe quadruple.
La, conſ. de ſixte, *Mi*, conſ. de tierce, *Fa*, conſ. de quarte; *Ré*, conſ. de ſeconde, *Sol*, conſ. de dominante, *Ut*, intonation.	Phraſe quintuple.

Ut, intonation,
Sol, conſ. de quinte,
La, conſ. de ſixte,
Mi, conſ. de tierce,
Fa, conſ. de quarte;
Ré, conſ. de ſeconde,
Sol, conſ. de dominante,
Ut, intonation.

} Phraſe progreſſive.

7°. Les phraſes intermédiaires peuvent auſſi être compoſées ou progreſſives, à la volonté du Producteur.

8°. Les repos intermédiaires ont les mêmes nuances que le repos final; les conſonnances qui les précedent & les amenent immédiatement, ont également une ou deux notes communes avec eux, ou bien elles demandent pour repos trois notes nouvelles. Le repos figure pour la moindre virgule, ſi la conſonnance analogue & appellante qui le précede, en eſt éloignée d'une tierce; il figure pour 2 points, pour la virgule ſuſpenſive ou interrogative, ſi elle en eſt éloignée ſeulement

d'un *ton* ou d'un *demi-ton* ; & il ſert de point toutefois qu'elle en eſt éloignée d'une quarte qui eſt la plus grande diſtance d'une conſonnance analogue à ſon repos, car la quinte à l'aigu eſt la même choſe que la quarte au grave, & la ſixte à l'aigu ſe confond avec la tierce au grave, &c. La marche de la baſſe varie encore ces nuances de repos ; les premieres notes des conſonnances les augmentent ; les ſecondes & troiſiemes notes les affoibliſſent ; ainſi on peut répéter pluſieurs fois la même phraſe, ſans fatiguer l'oreille : répétant, *par exemple*, 7 fois la phraſe ſimple ſpécifiée ci-deſſus, les nuances feront diſparoître la monotonie des continuelles *ſol ſi ré*, *ut mi ſol*, ſi la baſſe dit la premiere fois *ré mi*, *ré ut* la ſeconde fois, *fa mi* la troiſieme fois, *ſi ut* la quatrieme fois, *ſol mi* la cinquieme fois, & *ſol ſol* la ſixieme fois, & *ſol ut* la ſeptieme & derniere fois.

9°. Mesurant la chaîne des consonnances analogues, il faut commencer les mesures avec les intonations & avec les consonnances repos ; les temps en levant sont pour la fatigue. Faisant par fois succéder quelques consonnances sans intention de phrase, il faut leur donner à chacune la même durée de mesure ou de temps.

76. Le Lecteur *Disciple* voudra sans doute recommencer à présent, & ordonner une seconde fois les 6 consonnances analogues pour en faire un discours. S'il étoit curieux de savoir auparavant comment je les ordonne moi-même, il pourroit consulter l'exemple suivant. La premiere colonne renferme la suite des basses ; dans la seconde j'indique l'ordre & la répétition des consonnances analogues. Je n'ai pas invoqué le génie, j'ai seulement mis en exemples les notions de l'article précédent.

Prononçant mon exemple sur l'instru-

ment, le *Diſciple* ſe rappellant les notions des articles 41, 42, 43, 44, 66, 67 & 68, peut exercer ſon goût & ſon génie en ordonnant lui-même les poſitions des harmonies avec les baſſes, en ajoutant la meſure & le mouvement : je le prie ſeulement d'obſerver la ponctuation que j'ai miſe à côté des notes de baſſes.

Chaîne ordonnée des ſix conſonnances analogues ut mi ſol, ré fa la, mi ſol ſi, fa la ut, ſol ſi ré & la ut mi.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



Ut,... intonation, conſonnance principale.
Sol,.. conſonnance de quinte.
Ut;.. conſ. principale.
Sol:.. conſ. de quinte.
La... conſ. de quarte.
Sol,.. conſ. principale.
Fa... conſ. de ſeconde.
Mi,.. conſ. principale.

BASSES.	NOMS DES CONSONNANCES.
Ré...	consonnance de quinte.
Ut,..	cons. principale.
Sol:..	cons. de quinte, *repos*
Mi,..	cons. de la tierce.
Mi..	cons. de la sixte.
Mi,..	cons. de la tierce.
Fa...	cons. de seconde.
Mi,..	cons. de sixte.
Fa...	cons. de seconde.
Sol,..	cons. principale.
Sol...	cons. de quinte.
La;...	cons. de quarte, *repos suspensif.*
Si...	cons. de quinte.
Ut,..	cons. principale.
Fa...	cons. de quarte.
Sol..	cons. de dominante.
Ut.—	cons. principale, *repos final.*
La,..	cons. de sixte.
La...	cons. de seconde.
La...	cons. de sixte.
Sol,..	cons. de tierce.
Fa...	cons. de seconde.

BASSES.	NOMS DES CONSONNANCES.
Mi;..	conſonnance principale.
Si...	conſ. de quinte.
Ut...	conſ. principale.
Sol:..	conſ. de quinte, *repos.*
Ut...	conſ. principale.
Sol...	conſ. de quinte.
La...	conſ. de ſixte.
Mi...	conſ. de tierce.
Fa...	conſ. de quarte.
Ut;..	conſ. principale.
Ré....	conſ. de ſeconde.
La,..	conſ. de ſixte.
La...	conſ. de ſeconde.
La...	conſ. de ſixte.
Sol,..	conſ. de tierce.
Fa....	conſ. de ſeconde.
Mi,..	conſ. principale.
Fa....	conſ. de ſeconde.
Sol,..	conſ. principale.
Sol...	conſ. de quinte.
La;..	conſ. de ſixte, *repos ſuſpenſif.*
Mi,..	conſ. principale.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



Fa.... consonnance de seconde.
Sol,.. cons. principale.
Sol... cons. de dominante.
Ut.— cons. principale, *repos final.*

77. Les 6 tons spécifiés (art. 74.) ne sont pas les seuls qui puissent être ordonnés en chaîne constructive ; chaque ton peut être regardé comme principal, & chaque principal a ses analogues qui sont en général tous les tons dont l'intonation ne renferme que des sons de sa gamme ; par conséquent, les analogues d'un ton majeur sont les changemens naturels de sa seconde, de sa tierce, de sa quarte, de sa quinte & de sa sixte, c'est-à-dire, les tons majeurs de sa quarte & de sa quinte, avec les tons mineurs de sa sixte, de sa tierce & de sa seconde. Les analogues d'un ton mineur sont également les changemens naturels de sa tierce, de sa quarte, de sa quinte, de

sa

ſa ſixte & de ſa ſeptieme, c'eſt-à-dire, les tons mineurs de ſa quarte & de ſa quinte, avec les tons majeurs de ſa tierce, de ſa ſixte & de ſa ſeptieme.

Le ton majeur de la quinte eſt auſſi un ton très-analogue aux tons mineurs, car l'exception de la note ſenſible pour la ſeptieme eſt tellement uſitée aujourd'hui dans leurs gammes, qu'on peut la regarder comme une note eſſentielle au mode mineur; la ſenſible par exception précede toujours la tonique ou l'octave finale (art. 53.); donc la conſonnance majeure de la quinte doit précéder immédiatement la conſonnance principale dans les phraſes finales (art. 75.); parmi les conſonnances analogues à une intonation mineure, c'eſt elle qui eſt nommée conſonnance de dominante.

78. Les intonations analogues ne ſont pas toutes néceſſaires pour former une chaîne conſtructive, la conſonnance de la dominante avec la principale ſuffit pour faire un morceau; la même phraſe

harmonique répétée pour différentes basses peut exprimer tous les repos nécessaires pour compléter le sens musical. L'exemple suivant dicté comme le précédent en est une preuve...

Construction des deux consonnances analogues, la ut mi & mi sol-dieze si ordonnées.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



La,.. intonation mineure de *la*.
Mi,.. consonnance majeure de quinte.
La;.. cons. principale.
Sol-d. cons. majeure de la quinte.
La,.. cons. principale.
Si... cons. majeure de la quinte.
La,.. cons. principale.
Sol-d. cons. majeure de la quinte.
La,.. cons. principale.
Mi:... cons. de dominante.
Mi.. cons. principale.
Mi.— cons. de dominante, *repos*.
Ut;.. cons. principale.

BASSES.	NOMS DES CONSONNANCES.
Si...	conſonnance majeure de la quinte.
La,..	conſ. principale.
Mi..	conſ. majeure de la quinte.
Ut,..	conſ. principale.
Si...	conſ. majeure de la quinte.
La,..	conſ. principale.
Sol-d.:	conſ. de dominante, *repos.*
Si...	conſ. majeure de la quinte.
Ut,..	conſ. principale.
Si...	conſ. majeure de quinte.
Ut(*o*),	conſ. principale.
Si...	conſ. majeure de quinte.
La;..	conſ. principale.
Mi..	conſ. principale.
Mi..	conſ. de dominante.
La.—	conſ. principal, *repos final.*

(*o*) Ici comme dans l'écriture de tout langage, la virgule eſt répétée ; elle ſépare des mots & des phraſes ; elle indique des repos différents, ſenſibles par fois & ſouvent preſqu'imperceptibles, mais diſtinguant toujours quelques parties

79. Ajoutant aux deux conſonnances analogues de l'exemple précédent celle de la quarte, toutes les notes de la gamme peuvent entrer dans la marche de la baſſe, & le ſens en ſera plus complet : voici un exemple, je l'écris toujours

---

du diſcours ; les autres marques de la ponctuation, le point, le point & virgule avec les deux points ſervent auſſi pluſieurs fois dans le même morceau ; chacun indique également des repos plus ou moins grands, ſelon qu'il termine des parties plus ou moins complettes. Je n'emploie que ces quatre ſignes ; ils ſuffiſent pour éclaircir le ſens de toute conſtruction harmonique. Si on les altère pour multiplier les marques de la ponctuation dans l'écriture de la langue parlée, c'eſt que l'expreſſion de celle-ci eſt plus articulée & plus déterminée que l'expreſſion du langage des ſons, le ſens de la Muſique eſt toujours un peu vague & générique ; les ſons captivent tous les ſens, agitent le cœur & l'ame, mettent toutes les paſſions en mouvement ; l'imagination de l'Auditeur particulariſe & ajoute la parole qui ſeule peut développer les nuances & les gradations de nos facultés phyſiques & morales.

de la même maniere; je choisis pour cette fois les intonations de *mi* mineur, de *la* mineur & de *si* majeur; par conséquent la consonnance *mi sol si* sera principale, *si ré-dieze fa-dieze* sera la consonnance de la dominante, & *la ut mi* sera consonnance de la quarte; la basse sera composée des notes de la gamme mineure de *mi*.

Construction de trois consonnances analogues.

BASSES.	NOMS DES CONSONNANCES.
Mi,..	intonation mineure de *mi*.
Mi...	consonnance de la quarte.
Mi,..	conf. principale.
Ré-d..	conf. majeure de la quinte.
Mi,..	conf. principale.
La...	conf. de la quarte.
Mi,..	conf. principale.
Si...	conf. majeure de la quinte.
Mi,..	conf. principale.
Fa-d..	conf. majeure de la quinte.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



Sol,.. conſonnance principale.
La... conſ. de la quarte.
Si:.. conſ. de la dominante, *rep*
Sol,.. conſ. principale.
La... conſ. de la quarte.
Sol,.. conſ. principale.
Fa-d. conſ. majeure de la quinte.
Mi,.. conſ. principale.
La... conſ. de la quarte.
Si,.. conſ. principale.
Si... conſ. de la dominante.
Ut;.. conſ. de la quarte, *ſuſpenſion.*
Ré-d. conſ. majeure de la quinte.
Mi,.. conſ. principale.
La... conſ. de la quarte.
Si... conſ. de la dominante.
Mi.— conſ. principal, *repos final.*

80. L'intonation de la ſixte concourt auſſi très-ſouvent avec les deux analogues de l'article (78); le ſens que peut faire la conſonnance principale amenée par

celle de la dominante, eſt plus complet, ſi la conſonnance de la ſixte ſollicite auparavant le repos ſur la dominante, & ſi elle ſuſpend le repos final après la même dominante; dans l'exemple ſuivant la conſonnance de la ſixte ſollicite le repos ſur la dominante, ſuſpend le repos final, de plus elle concourt avec les conſonnances de quarte & de dominante, pour appeller le repos final dans une triple phraſe. L'intonation de *ré* mineur eſt principale; les deux conſonnances de la quinte, la majeure & la mineure ſont employées.

Conſtruction des conſonnances analogues les plus uſitées.

BASSES.	NOMS DES CONSONNANCES.
Ré,..	intonation mineure de *ré*.
Sol...	conſonnance de la quarte.
Ré,..	conſ. principale.
La...	conſ. majeure de la quinte.
Ré;..	conſ. principale.

BASSES.	NOMS DES CONSONNANCES.
Sol...	consonnance de la quarte.
Fa,..	conf. principale.
Mi...	conf. majeure de la quinte.
Ré,..	conf. principale.
Si-b..	conf. de la sixte.
Sol...	conf. de la quarte.
La...	conf. de dominante.
Ré.—	conf. principale, *repos*.
Ré,..	conf. principale.
Ré....	conf. de la quarte.
Ré....	conf. principale.
Ut-d.;	conf. majeure de la quinte.
Ré....	conf. principale.
Ut....	conf. mineure de la quinte.
Si-b.	conf. de la sixte.
La:..	conf. majeure de quinte, *repo*
Fa,..	conf. principale.
Mi..	conf. majeure de la quinte.
Ré....	conf. principale.
Sol;..	conf. de la quarte.
Ut-d.	conf. majeure de la quinte.
Ré,..	conf. principale.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



Mi... consonnance majeure de la quinte.
Fa;.. conſ. principale.
Sol... conſ. de quarte.
La.... conſ. principale.
La.... conſ. de dominante.
Si-b.; conſ. de la ſixte, *ſuſpenſion.*
Sol.. conſ. de la quarte.
La,.. conſ. principale.
La... conſ. de la dominante.
Ré.— conſ. principale, *repos final.*

81. La conſtruction de la chaîne des tons ordonnés n'eſt pas toujours auſſi ſimple; la baſſe ne chante pas toutefois la même gamme d'un but à l'autre; le même morceau peut avoir pluſieurs intonations principales. Souvent après quelques meſures la premiere intonation change; des tons intermédiaires ſe ſuccedent, ſe mêlent avec le premier; tantôt la premiere intonation termine le morceau, & tantôt un ton nouveau fait la clôture;

par-tout les consonnances analogues peuvent se succèder, phraser, & amener les repos.

Dans l'exemple suivant le même ton commence & finit, c'est le ton majeur d'*ut*; les tons analogues *ré*, *mi*, *fa*, *sol* & *la* deviennent tour à tour principales intermédiaires; le premier ton reparoît de temps en temps, & avertit l'oreille de l'intonation principale; les tons intermédiaires sont aussi répétés, treize consonnances sont employées; la premiere & principale intonation *ut mi sol* devient fixte & dominante; la seconde *sol si ré* est tour à tour dominante & principale intermédiaire, elle fait aussi une fois repos de tierce; la consonnance *fa la ut* ne figure qu'en *ut* & en *fa*; *la ut mi* est employée comme fixte, comme quinte, comme quarte & comme principale intermédiaire; *ré fa la* est tantôt consonnance de seconde, tantôt consonnance de quarte, & trois fois principale intermédiaire; *mi sol si* est d'abord principale intermédiaire,

long-temps après elle reparoît comme conſonnance de quinte & devient preſqu'auſſi-tôt principale intermédiaire, donnant le ton une ſeconde fois : puis deux fois de ſuite elle n'eſt plus que conſonnance de tierce; *ré fa-dieze la, mi ſol-dieze ſi, la ut-dieze mi & ſi ré-dieze fa-dieze* ſont les dominantes en *ſol*, en *la*, en *ré* & en *mi*; *ſi ré fa-dieze* eſt conſonnance de quinte en *mi*; *ſi-bémol ré fa* comme conſonnance de quarte, décide le ton *fa*; enfin, la treizieme harmonie *ſol ſi-bémol ré* eſt employée comme conſonnance de ſeconde en *fa*, & comme conſonnance de quarte en *ré*.

Pour cette fois je change un peu l'écriture de l'exemple; je nomme les notes des conſonnances; je marque les changemens des tons & les repos; j'indique la baſſe & un choix de poſitions; le Lecteur prononçant l'exemple ſur l'inſtrument n'eſt chargé que de la meſure & du mouvement, & pour peu qu'il ſe rappelle les réflexions des articles, (67 & 68.) il

placera la baſſe & les conſonnances dans les octaves les plus propres à l'harmonie.

Chaîne ordonnée de 6 tons analogues construction de 13 conſonnances.

BASSES. CONSONNANCES.

Ut... *mi ſol* ut, intonation.
Sol,.. *ré* ſol *ſi*.
Ré.... *fa la* ré, ſeconde, ton intermédiaire.
La,.. *mi* la *ut*.
Mi... *ſol ſi* mi, tierce, ton intermédiaire.
Si... *Fa-d.* ſi *ré*.
Ut... *mi ſol* ut.
Sol;.. *ré* ſol *ſi*, repos.
Fa.... fa *la ut*.
Mi,.. *mi ſol* ut, principale.
Ré.... *ré* ſol *ſi*.
Ut,.. *mi ſol* ut.
La... ré *fa-d. la*.
Sol.— *ré* ſol *ſi*, quinte, ton intermédiaire.
Mi,.. *mi ſol* ut, principale.
Fa,.. fa *la ut*.
Mi.. *mi ſol* ut.
Fa;.. fa *la ut*, repos ſuſpenſif.
Fa-d.. ré *fa-d. la*.

BASSES. CONSONNANCES.

Sol, . . *ré* ſol *ſi*, quinte, ton intermédiaire.
Fa-d.. ré *fa-d. la*.
Sol;. . *ré* ſol *ſi*.
Sol-d. mi *ſol-d. ſi*.
La, . . *mi* la *ut*, ſixte, ton intermédiaire.
Sol-d. mi *ſol-d. ſi*.
La;. . *mi* la *ut*.
Si. . . *ré* ſol *ſi*.
Ut,... *mi ſol* ut, principale.
Fa. . . fa *la ut*.
Sol... *ré* ſol *ſi*.
Ut.— *mi ſol* ut, repos final.
La . . . *ut-d. mi* la.
La . . . ré *fa la*, ſeconde, ton intermédiaire;
La:. . *ut-d. mi* la.
Sol. . *ré* ſol *ſi-b*.
Fa... ré *fa la*.
Mi. . *ut-d. mi* la.
Ré;. . ré *fa la*, repos.
Sol. . *ſi ré* ſol.
Sol... ut *mi ſol*, principale.
Sol:. . *ſi ré* ſol.

BASSES. CONSONNANCES.

Fa... *ut* fa *la*.
Mi.. ut *mi ſol*.
Ré.... *ſi ré* ſol.
Ut.— ut *mi ſol*, repos.
Mi... mi *ſol-d. ſi*.
Mi... *mi* la *ut*, ſixte, ton intermédiaire.
Mi... mi *ſol-d. ſi*.
Mi... *mi* la *ut*.
Ré;.. *fa la* ré, repos interrogatif.
Sol... *ré* ſol *ſi*.
Sol... *mi ſol* ut, principale.
Sol... *ré* ſol *ſi*.
Sol... *mi ſol* ut.
Sol:— *ré* ſol *ſi*, repos de dominante.
Ut... *mi ſol* ut.
Ré... *ré* ſol *ſi*.
Mi... *mi ſol* ut.
Fa... fa *la ut*.
Sol:.. *ré* ſol *ſi*.
Ré.... *fa la* ré, ſeconde, ton intermédiaire.
Mi... *mi* la *ut-d*.
Fa.. *fa la* ré.

BASSES. CONSONNANCES.

Sol. . ſol *ſi-b. ré.*
La:. . *mi* la *ut-d.* dominante, repos.
La. . . *mi* la *ut*, ſixte, ton intermédiaire.
Sol. . . mi *ſol ſi.*
Fa. . . . *fa la* ré.
Mi:. . mi *ſol-d. ſi* mi, dominante, repos.
Mi . . mi *ſol ſi*, tierce, ton intermédiaire.
Ré-d. . *ré-d. fa-d.* ſi.
Mi. . . mi *ſol ſi.*
Ré. . . . *ré fa-d.* ſi.
Ut;. . *mi* la ut, repos ſuſpenſif.
Ré. . . *ré fa* ſi-b.
Ut,. . *ut* fa *la*, quarte, ton intermédiaire.
Si-b. . *ré* ſol *ſi-b.*
La,. . *ut* fa *la.*
Si-b. . *ré* ſol *ſi-b.*
Ut. . . ut *mi ſol* ut.
Fa.— fa *la ut*, repos final.
Ré. . . *fa la* ré.
Ré. . . *ré* ſol *ſi.*
Mi,. . ut *mi ſol* ut, principale.
Fa. . . fa *la ut.*

BASSES.	CONSONNANCES.
Fa...	*fa la* ré.
Sol, .	*ré* ſol *ſi.*
Sol. .	mi *ſol ſi.*
La,. .	*mi* la *ut.*
Si...	*ré* ſol *ſi.*
Ut,. .	*mi ſol* ut.
Fa...	*fa la* ré.
Sol...	*ré* ſol *ſi.*
Ut.—	ut *mi ſol* ut, repos final.
Ut....	*mi ſol* ut.
Sol,. .	*ré* ſol *ſi.*
La...	*ut mi* la.
Mi,. .	*ſi* mi *ſol.*
Fa...	*la ut* fa.
Ut,. .	*ſol* ut *mi.*
Sol...	ſol *ſi ré.*
Ut.—	*mi* ſol *ut*, repos.

Dans cet exemple les deux premiers changemens de tons ſont prononcés tout ſimplement par leurs intonations; le premier retour eſt annoncé par la conſonnance de ſa quarte; le changement ſuivant

vant eſt annoncé par la conſonnance de ſa dominante ; le deuxieme retour eſt prononcé ; les deux changemens qui ſuccedent ſont annoncés par la conſonnance de leur dominante ; le troiſieme retour eſt encore annoncé par la dominante ; le ſecond changement ſur la ſeconde, le quatrieme retour, le changement ſur la ſixte & le cinquieme retour ſont tous annoncés par la conſonnance de leurs dominantes ; le troiſieme changement ſur la ſeconde, ainſi que celui ſur la ſixte & ſur la tierce qui ſuivent, ſont prononcés par leurs intonations ; le changement ſur la quarte eſt déterminé par la conſonnance de ſa quarte, & le dernier retour eſt amené dans une double phraſe.

La ponctuation du morceau eſt marquée à côté des notes de baſſe, comme dans les exemples précédens.

82. Les tons analogues ne ſont pas les ſeuls intermédiaires à une intonation premiere & principale ; le ton mineur de

la ſeptieme, ſi le ton principal eſt majeur, & le ton mineur de la ſeconde, ſi le principal eſt mineur avec le changement de mode, ſont encore des tons intermédiaires aſſez ſubordonnés, quoiqu'un peu moins naturels que les analogues ; les deux premiers ont toujours dans leurs gammes deux *dieʒes* de plus que le ton principal, & le changement de mode augmente toujours de 3 *dieʒes* ou de 3 *bémols*, tandis que les gammes des tons analogues n'ont qu'un ſeul *dieʒe* ou qu'un ſeul *bémol* de plus que la gamme principale : mais ces 3 changemens ſont naturels & immédiats, ainſi que les tons analogues. (art. 54 & 56.)

Avec ces tons intermédiaires, naturels & ſubordonnés au principal, on trouve auſſi des changemens extraordinaires, des ſauts ; ſi ceux de la premiere eſpèce ſont ſubordonnés à un ton intermédiaire, ceux de la ſeconde eſpèce étonnent davantage ; la plupart n'ont plus de rapports immédiats ni avec le principal, ni avec les intermédiaires.

83. Les gammes intermédiaires étendent & arrondiſſent le champ de la gamme principale ; leur ſecours eſt néceſſaire pour développer & pour ſuivre le ſentiment dans ſes gradations ; l'affection la plus légere produit des ſenſations diverſes ; un tout le plus ſimple eſt composé de parties très-diſtinctes, & la plus grande variété orne la moindre partie. Les tons intermédiaires ſubordonnés à un principal ſont donc des élémens eſſentiels à la conſtruction muſicale, ſoit qu'on veuille parler le langage des paſſions, ou qu'on veuille imiter la nature phyſique pour former des tableaux.

84. Tous les tons intermédiaires ne ſont pas néceſſaires à la conſtruction d'un ſeul morceau ; la gamme principale entremêlée avec les gammes de la quinte, de la ſixte & de la quarte, offre un champ très-fertile. Il y a des beaux morceaux encore moins étendus ; nous avons même des airs charmans qui ne ſont fondés que ſur une ſeule gamme : un ou deux chan-

gemens extraordinaires mêlés avec quelques intermédiaires naturels, pourroient ſuffire aux inflexions & aux gradations de la paſſion la plus fougueuſe, ainſi qu'au deſſein du plus grand phénomene.

85. Le nombre & la qualité des tons intermédiaires ne ſont pas indifférents, le ton principal même n'eſt pas arbitraire: mais ce n'eſt pas l'art qui peut les fixer; ſon affaire eſt de familiariſer le Diſciple avec tous les intermédiaires & avec tous les principaux. Le Compoſiteur médite ſon ſujet; quand il en eſt pénétré, il conſulte ſon ſentiment, & écrit. S'il eſt inſpiré par le génie & dirigé par le bon goût, il donne la vraie intonation, & n'emploie que les ſeuls intermédiaires néceſſaires pour l'expreſſion ou pour le tableau du ſujet.

86. Les exemples ſuivans ſont du reſſort de l'art, il y a beaucoup de changemens. Pour cette fois je n'écris que la baſſe & l'harmonie dans ſon ordre naturel; le Diſciple les eſſayant ſur l'inſtrument,

choiſira les poſitions & les octaves pour chaque main : il plaquera ſimplement les conſonnances avec les baſſes, ou embellira le tout avec meſure & mouvement, obſervant les repos de ma ponctuation toujours marqués à côté des notes de la baſſe.

Dans le premier exemple l'intonation majeure de *mi-bémol* domine, tous les changemens naturels ſont employés ; je m'arrête dans les tons majeurs de *la-bémol* & de *ſi-bémol*, & dans les tons mineurs d'*ut*, de *fa*, de *ſol*, de *ré* & de *mi-bémol* : par-tout je phraſe au moins avec deux conſonnances analogues. Le ton majeur de *ré-bémol*, ſaut d'un ton plus bas, & le ton majeur d'*ut*, ſaut de la ſixte ſont auſſi intermédiaires ; l'intonation du premier ſuſpend une phraſe en *ut* mineur avec lequel ton elle n'a point de rapport immédiat, mais la même conſonnance eſt analogue en *la-bémol* majeur, ton intermédiaire naturel & employé dans cet exemple ; l'intonation d'*ut* phraſe avec ſes ana-

logues *fa la ut* & *ſol ſi ré*, ces trois conſonnances ſont étrangeres au ton principal du morceau, mais elles ſuccedent au ton mineur d'*ut*, & la plus importante devient auſſi-tôt dominante en *fa* mineur pour ramener l'oreille à la ſubordination du ton *mi-bémol.*

Le ſecond exemple eſt en *la* majeur, 12 tons intermédiaires ſont enchaînés & ſubordonnés à 3 *dieҫes* ; 5 changemens naturels ſont mêlés avec 7 changemens extraordinaires ; l'intonation *la ut-dieҫe mi* brille & domine au milieu de 17 conſonnances.

L'intonation mineure de *ré* domine dans le troiſieme exemple ſur les conſonnances majeures de *ré*, de *mi-bémol*, de *fa*, de *ſol*, de *la*, de *ſi-bémol*, d'*ut*, & ſur les conſonnances mineures de *ſol* & de *la* : la ſixte, la quarte, la tierce & la ſeptieme deviennent ſucceſſivement toniques ; la conſonnance majeure de la quinte regne auſſi un inſtant ; elle parle toute ſeule, & avertit l'oreille du retour de *ré*; l'into-

nation de *mi-bémol* ſuſpend une phraſe du ton principal.

Premier exemple.

BASSES. CONSONNANCES.



Mi-b,. *mi-b. ſol ſi-b.* intonation principale.
Si-b.,. *ſi-b. ré fa.*
Mi-b., *mi-b. ſol ſi-b.*
Ut... *ut mi-b. ſol.*
Fa,.. *fa la-b. ut.*
Ré... *ſi-b. ré fa.*
Mi-b., *mi-b. ſol ſi-b.*
La-b.. *la-b. ut mi-b.*
Si-b.: *ſi-b. ré fa*, repos de dominante.
Mi-b.. *mi-b. ſol ſi-b.*
Mi-b.. *la-b. ut mi-b.*
Mi-b.. *mi-b. ſol ſi-b.*
Ré,.. *ſi-b. ré fa.*
Ut... *ut mi-b. ſol*, ſixte, ton intermédiaire.
Ut... *fa la-b. ut.*
Ut... *ut mi-b. ſol.*
Sol,.. *ſol ſi ré.*
La-b.. *la-b. ut mi-b.* quarte, ton intermédiaire.

BASSES. CONSONNANCES.

La-b.. ré-b. fa la-b.
La-b., la-b. ut mi-b.
Sol. . mi-b. ſol ſi-b.
La-b.. la-b. ut mi-b.
Mi-b.: mi-b. ſol ſi-b. repos de dominante.
Mi. . . ut mi ſol.
Fa . . . fa la-b. ut, ſeconde, ton intermédiaire.
Sol. . . ut mi ſol.
La-b., fa la-b. ut.
La . . . ré fa-d. la.
Si-b ., ſol ſi-b. ré, tierce, ton intermédiaire.
La . . . la ut-d. mi.
Ré.— ré fa la, ſeptieme, ton intermé-diaire, repos final.
Si-b ., ſi-b. réfa, quinte, ton intermédiaire.
Mi-b.. mi-b. ſol ſi-b.
Ré. . . ſi-b. ré fa.
Ut . . . fa la ut.
Si-b.;. ſi b. ré fa.
La-b.. la-b. ut mi-b.
Sol,. mi-b. ſol ſi-b. principale.
Fa . . . ſi-b. ré fa.

BASSES. CONSONNANCES.

Mi-b. . mi-b. ſol ſi-b.
Si-b. : . ſi-b. ré fa, repos de dominante.
Sol. . ſol ſi ré.
Sol. . ut mi-b. ſol, ſixte, ton intermédiaire.
Sol; . ſol ſi ré.
Ut. . . ut mi-b. ſol.
Ré. . . ſol ſi ré.
Mi-b. . ut mi-b. ſol.
Fa ; . ré-b. fa la-b. ſaut majeur d'un ton plus bas, repos ſuſpenſif.
Sol. . ut mi-b. ſol.
Sol. . ut mi ſol.
La-b.; fa la-b. ut, ſeconde, ton intermédiaire.
Sol. . ut mi-b. ſol, ſixte, ton intermédiaire.
Sol: . ſol ſi ré, repos de dominante.
Ut, . . ut mi ſol, ſaut de ſixte.
Fa . . . fa la ut.
Mi . . . ut mi ſol.
Ré. . . ſol ſi ré.
Ut, . . ut mi ſol.
Ut . . . fa la-b. ut, ſeconde, ton intermédiaire.
Ut . . . ut mi ſol.

BASSES.	CONSONNANCES.
Ut...	*fa la-b. ut.*
Ut: ..	*ut mi ſol*, repos de dominante.
Ut-d..	*la ut-d. mi.*
Ré...	*ré fa la*, ſeptieme, ton intermédiaire.
Mi..	*la ut-d. mi.*
Fa,..	*ré fa la.*
Fa-d..	*ré fa-d. la.*
Sol,..	*ſol ſi-b. ré*, tierce, ton intermédiaire.
Mi-b..	*ut mi-b. ſol.*
Ré:..	*ré fa-d. la*, repos de dominante.
Sol..	*ſol ſi-b. ré.*
Ré,..	*ré fa la.*
Mi-b..	*mi-b. ſol ſi-b.* principale.
Si-b..	*ſi-b. ré fa.*
Ut...	*ut mi-b. ſol.*
Sol..	*ſol ſi-b. ré.*
La-b.;	*la-b. ut mi-b.* repos ſuſpenſif.
Si-b...	*ſi-b. ré fa.*
Si-b...	*mi-b. ſol-b. ſi-b.* changement de mode.
Si-b...	*ſi-b. ré fa.*
Si-b...	*mi-b. ſol-b. ſi-b.*
Si-b.:..	*ſi-b. ré fa*, repos de dominante.

BASSES. CONSONNANCES.

Sol, . *mi-b ſol ſi-b.* principale.
La-b.. *la-b ut mi-b.*
Si-b.. *ſi-b. ré fa.*
Ut; . *ut mi-b. ſol*, repos ſuſpenſif.
Sol. . *mi-b. ſol ſi-b.*
La-b... *la-b. ut mi-b.*
Si-b... *ſi-b. ré fa.*
Mi-b.. — *mi-b. ſol ſi-b.* repos final.

Second exemple.

BASSES. CONSONNANCES.

La... *la ut-d. mi*, intonation principale.
Sol-d.. *mi ſol-d. ſi.*
La... *la ut-d. mi.*
Fa-d.,. *ré fa-d. la.*
Sol-d.. *mi ſol-d. ſi.*
La, . *la ut-d. mi.*
Ré... *ſi ré fa-d.*
Mi.. *mi ſol-d. ſi.*
La.— *la ut-d. mi*, repos final.
Ut-d.. *la ut-d. mi.*

BASSES.	CONSONNANCES.
Si...	*mi ſol-d. ſi.*
La...	*la ut-d. mi.*
Ré,..	*ré fa-d. la.*
Ut-d..	*la ut-d. mi.*
Si...	*mi ſol-d. ſi.*
La...	*la ut-d. mi.*
Mi:..	*mi ſol-d. ſi*, repos de quinte.
Ré-d..	*ſi ré-d. fa-d.*
Mi,.	*mi ſol-d. ſi*, quinte, ton intermédiaire.
Ut-d..	*fa-d. la-d. ut-d.*
Si.—	*ſi ré-d. fa-d.* ſaut de ſeconde.
Sol-d..	*mi ſol-d. ſi*, quinte, ton intermédiaire.
Fa-d...	*ſi ré-d. fa-d.*
Mi..	*mi ſol-d. ſi.*
La,..	*la ut-d. mi.*
Ré-d...	*ſi ré-d. fa-d.*
Mi..	*mi ſol-d. ſi.*
Fa-d...	*ſi ré-d. fa-d.*
Sol-d.,	*mi ſol-d. ſi.*
La...	*la ut-d. mi.*
Si...	*mi ſol-d. ſi.*
Si..,	*ſi ré-d. fa-d.*

BASSES. CONSONNANCES.

Mi.— *mi ſol-d. ſi*, repos final.
Mi . . *mi ſol ſi*, ſaut de quinte.
Ré, . . *ſi ré fa-d.*
Ut . . . *ut mi ſol*, ſaut majeur de 3 demi-tons plus haut.
Sol, . *ſol ſi ré.*
La . . *la ut mi*, changement de mode.
Sol, . *mi ſol ſi.*
Fa . . *ré fa la.*
Mi.— *mi ſol-d. ſi*, repos de dominante.
Ut-d . . *la ut-d. mi*, principale.
Si . . . *mi ſol-d. ſi.*
La, . . *la ut-d. mi.*
Ré . . . *ſi ré fa-d.* ſeconde, ton intermédiaire.
Ut-d. . *fa-d. la-d. ut-d.*
Si, . . *ſi ré fa-d.*
Mi . . *la ut-d. mi*, principale.
Fa-d. . *ré fa-d. la.*
Sol-d.; *mi ſol-d. ſi.*
La . . . *fa-d. la ut-d.* ſixte, ton intermédiaire.
Sol-d.. *ut-d. mi-d. ſol-d.*
Fa-d . . *fa-d. la ut-d.*

BASSES. CONSONNANCES.

Ut-d.: ut-d. mi-d. ſol-d. repos de dominante.

Ré,.. ré fa-d. la, quarte, ton intermédiaire.

Ré-d., ſi ré-d. fa-d. ſaut de ſeconde.

Mi-d.. ut-d. mi-d. ſol-d.

Fa-d., fa-d. la ut-d. ſixte, ton intermédiaire.

Sol-d.. mi ſol-d. ſi.

La,.. la ut-d. mi, principale.

Ré... ſi ré fa-d.

Mi... mi ſol-d. ſi.

La.— la ut-d. mi, repos final.

Ut... la ut mi, changement de mode.

Si... mi ſol-d. ſi.

La... la ut mi.

Ré,.. ré fa la.

Sol-d.. mi ſol-d. ſi.

La... la ut mi.

Si... mi ſol-d. ſi.

Ut,.. la ut mi.

Ré... ré fa la.

Mi.. la ut mi.

BASSES.	CONSONNANCES.
Mi..	*mi ſol-d. ſi.*
La.—	*la ut mi*, repos final.
Fa,..	*fa la ut*, ſaut majeur de 2 tons plus bas.
Mi,..	*ut mi ſol.*
Ré,..	*ré fa la*, ſaut de quarte.
Ut,..	*la ut mi.*
Si-b.;	*ſi-b. ré fa.*
Mi-b..	*mi-b. ſol ſi-b.*
Ré,..	*ſi-b. ré fa*, ſaut majeur d'un demi-ton plus haut.
Ut...	*fa la ut.*
Si-b.,	*ſi-b. ré fa.*
Mi-b..	*mi-b. ſol ſi-b.*
Ré,..	*ſi-b. ré fa.*
Ut...	*fa la ut.*
Si-b.;	*ſol ſi-b. ré.*
La...	*ré fa-d. la.*
Sol.--	*ſol ſi-b. ré*, ſaut mineur d'un ton plus bas.
Fa...	*ré fa la*, ſaut de la quarte.
Mi..	*la ut-d. mi.*

BASSES.	CONSONNANCES.
Ré...	*ré fa la.*
La:..	*la ut-d. mi*, repos de dominante.
Fa-d..	*ré fa-d. la*, quarte, ton intermédiaire.
Mi..	*la ut-d. mi.*
Ré...	*ré fa-d. la.*
Sol;.	*ſol ſi ré.*
Sol-d..	*mi ſol-d. ſi.*
La,..	*la ut-d. mi*, principale.
Si...	*mi ſol-d. ſi.*
Ut-d.,	*la ut-d. mi.*
Ré...	*ré fa-d. la.*
Mi..	*la ut-d. mi.*
Mi..	*mi ſol-d. ſi.*
Fa-d.;	*fa-d. la ut-d.* repos ſuſpenſif.
Sol-d..	*mi ſol-d. ſi.*
La,..	*la ut-d. mi.*
Ré...	*ſi ré fa-d.*
Mi..	*mi ſol-d. ſi.*
La.—	*la ut-d. mi*, repos final.

Troiſieme

Troisieme exemple.

BASSES. CONSONNANCES.

Ré,.. *ré fa la*, intonation principale.
Ré... *sol si-b. ré.*
Ré... *ré fa la.*
Ut-d... *la ut-d. mi*, repos de dominante.
Ut... *la ut mi.*
Ut... *fa la ut.*
Ré;.. *si-b. ré fa*, sixte, ton intermédiaire.
Si-b., *sol si-b. ré*, quarte, ton intermédiaire.
La... *ré fa-d. la.*
Sol.— *sol si-b. ré.*
Mi.. *ut mi sol.*
Fa,.. *fa la ut*, tierce, ton intermédiaire.
Sol.. *ut mi sol.*
La,.. *fa la ut.*
Mi.. *ut mi sol.*
Fa,.. *fa la ut.*
Sol.. *ut mi sol.*
La.. *fa la ut.*
Si-b.; *si-b. re fa.*
Si... *sol si ré.*

BASSES. CONSONNANCES.



Ut,.. *ut mi ſol*, ſeptieme, ton intermédiaire.
Ut-d.; *la ut-d. mi*, le majeur de la quinte, ton intermédiaire.
Ré,.. *ré fa la*, principale.
Mi.. *la ut-d. mi.*
Fa.. *ré fa la.*
Sol;. *mi-b. ſol ſi-b.* ſaut majeur d'un demi-ton plus haut, repos ſuſpenſif.
La.. *ré fa la.*
La.. *la ut-d. mi.*
Ré.— *ré fa la*, repos final.

Le Lecteur arrivé à ces exemples par l'étude des articles précédens, y verra ſans peine l'ordre & la marche des tons & des harmonies enchaînés : il verra les tons intermédiaires, & le retour du principal tantôt annoncé, & tantôt tout ſimplement prononcé : il verra les tons quittés tantôt après la prononciation de la conſonnance principale, & tantôt après une autre conſonnance analogue *repos* :

il distinguera les différens emplois de chaque consonnance, & sans nouveaux secours, il pourra imiter l'analyse que j'ai faite de l'exemple de l'article 81, pour analyser de même ces 3 morceaux.

87. Tout est subordonné dans la construction des 8 derniers exemples : il y regne chaque fois un ton principal, qui commence & finit le morceau : tous les tons intermédiaires lui sont subordonnés. Les exemples des articles 76, 78, 79 & 80 commencent & finissent chacun par une même consonnance qui domine sur toutes les consonnances analogues, enchaînées dans le même morceau; ceux des articles 81 & 86 commencent & finissent chacun par un même ton qui domine sur tous les intermédiaires du même morceau; les intermédiaires sont toujours ordonnés de maniere à ramener souvent le principal à qui tout est subordonné : c'est-là la construction de l'*Ariette*. Il y a d'autres morceaux en

Musique, où cette grande soumission ne regne pas d'un but à l'autre, c'est la construction du *récitatif* dans lequel, pour l'ordinaire, un ton commence, & un autre finit : les tons intermédiaires y sont aussi quelquefois enchaînés, sans subordination ni au premier, ni au dernier ton du morceau, se succédant tout simplement par quarte, par quinte, par détour, par changement de mode & par saut. L'unité d'une intonation dominante ne peut plus avoir lieu, quand plusieurs passions diverses, & souvent très-opposées, agitent & déchirent le cœur, pour y régner tour à tour. L'ame livrée au sentiment par leurs combats & par leurs victoires, est bientôt esclave du délire ; l'imagination s'exhalte & offre aux sens mille fantômes divers ; les cris de douleur, de terreur & de désespoir sortent du fond du cœur, se succedent sans ordre, sans liaison, & se confondent avec les accens déréglés de joie &

de plaiſir. . . Il faut du mouvement & du déſordre parmi les intonations intermédiaires, pour ſuivre ce langage violent, tumultueux, & pour faire naître de pareilles ſenſations dans l'ame de l'Auditeur : mais ici, comme pour la conſtruction de l'*Ariette*, c'eſt au génie exercé dans les principes de l'Art, & dirigé par le bon goût, à démêler le premier & le dernier ton pour chaque ſituation : lui ſeul connoît le nombre & la qualité des tons intermédiaires, tant du *récitatif* que de l'*Ariette*.

88. Pour remplir ma tâche, je vais donner quelques exemples ſur l'enchaînement des tons de la conſtruction du *récitatif*; j'y mettrai beaucoup de tons intermédiaires; je m'y arrêterai peu; je changerai de tons ſouvent. En les répétant quelquefois, le Diſciple pourra ſe familiariſer avec la marche de tous les *récitatifs* poſſibles.

Premier exemple.

Construction de Récitatif.

BASSES.	CONSONNANCES.
Ut,..	*ut mi sol*, premier ton.
Ré..	*ré fa-d. la.*
Sol.—	*sol si ré*, ligne de quinte, ton intermédiaire.
Sol,..	*sol si-b. ré*, changement de mode.
Mi..	*ut mi sol.*
Fa,..	*fa la ut*, détour sur la septieme.
Mi..	*la ut-d. mi.*
Ré:..	*ré fa la*, détour sur la sixte.
Si-b.;	*si-b. ré fa*, détour sur la sixte.
Si...	*sol si ré.*
Ut,..	*ut mi-b. sol*, détour sur la seconde.
Ré...	*ré fa-d. la.*
Sol.—	*sol si-b. ré*, ligne de quinte.
Mi-b.;	*mi-b. sol si-b.* détour sur la sixte.
Ré-b.;	*ré-b. fa la-b.* saut majeur d'un ton plus bas.
Ut;..	*ut mi sol*, saut de septieme.

BASSES. CONSONNANCES.

Ut. . . *fa la-b. ut* , ſaut de quarte , dernier ton.

Ut.— *ut mi ſol*, repos de dominante.

Dans cet exemple , nul ton domine ſur tout le morceau : j'explique les tons intermédiaires , ſuivant les 5 points de l'article 63 , rapportant chaque changement au ton qui le précede.

La même conſonnance commence & & finit ce morceau ; mais au commencement elle eſt conſonnance principale ; & à la fin elle ne figure que comme conſonnance de dominante : le premier ton eſt *ut* majeur, & le dernier ton eſt *fa* mineur. La ſeconde conſonnançe *ré fa-dieze la* ne figure pas comme intonation du ton *ré* ; comme conſonnance de dominante , elle annonce le ton *ſol*. Le changement de mode eſt tout uniment prononcé. Le détour ſur la ſeptieme, qui lui ſuccede , eſt annoncé par

la consonnance de sa dominante. La consonnance *la ut-dieze mi*, qui succede, est encore l'annonce du suivant ton *ré*. Le ton *si-bémol* majeur, second détour sur la sixte, est prononcé par sa consonnance principale *si-bémol ré fa*; ce ton n'est point subordonné ni au premier ton *ut* majeur, ni au dernier ton *fa* mineur. La dixieme consonnance *sol si ré* ne sonne encore que comme consonnance de dominante, & annonce la consonnance *ut mi-bémol sol*. Le ton suivant est encore annoncé, c'est le ton mineur de *sol*; il fait signe de quinte avec le précédent, saut de quinte avec le premier ton, & détour sur la seconde avec le dernier ton du morceau. Les 3 consonnances qui suivent, ne sont plus analogues, ce sont autant d'intonations séparées : les tons majeurs de *mi-bémol*, de *ré-bémol* & d'*ut* se succedent rapidement, & vont par saut; mais tous les trois sont subordonnés au dernier ton *fa* mineur; le premier comme changement

ſur la ſeptieme, le ſecond comme changement ſur la ſixte, & le troiſieme comme changement ſur la quinte, qui eſt en même temps une reparition du premier ton. La conſonnance principale du dernier ton ſuccede à cette marche extraordinaire, diminue ſa rudeſſe, & remet l'oreille égarée... La dominante termine le morceau : c'eſt ainſi que finiſſent la plupart des *récitatifs*.

Deuxieme exemple.

Conſtruction de Récitatif.

BASSES. CONSONNANCES.

Sol-d.. *mi ſol-d. ſi*, dominante.
La,.. *la ut mi*, premier ton.
Si... *ſol ſi ré.*
Ut.— *ut mi ſol*, détour ſur la tierce.
Mi... *ut mi ſol*, dominante.
Fa,.. *fa la ut*, ligne de quarte.
Fa-d.. *ré fa-d. la.*
Sol,.. *ſol ſi ré*, ſaut de ſeconde.

BASSES.	CONSONNANCES.
Ré-d..	*ſi ré-d. fa-d.*
Mi,..	*mi ſol ſi*, détour ſur la ſixte.
Ut...	*la ut mi.*
Si.—	*ſi ré-d. fa-d.* repos de quinte.
Sol,..	*ſol ſi ré*, détour ſur la tierce.
Sol...	*ut mi ſol.*
La...	*ré fa-d. la.*
Si;...	*ſol ſi ré.*
Ut...	*la ut mi.*
Ré:..	*ré fa-d. la*, repos de quinte.
Sol,..	*ſol ſi-b. ré*, changement de mode.
Ré,..	*ré fa la*, ligne de quinte.
Mi-b.;	*mi-b. ſol ſi-b.* ſaut majeur d'un demi-ton plus haut.
Fa,..	*fa la-b. ut*, détour ſur la ſeconde.
Ut,..	*ut mi ſol*, majeur de la quinte.
Ré-b.;	*ré-b. fa la-b.* ſaut majeur d'un demi-ton plus haut.
Si-b..	*ſi-b. ré-b. fa.*
La-b.,	*fa la-b. ut*, détour ſur la tierce.
Sol...	*ut mi ſol.*
Fa.—	*fa la-b. ut.*

BASSES. CONSONNANCES.

Fa;.. *fa la ut*, changement de mode.
Fa-d.; *ré fa-d. la*, ſaut de ſixte.
Fa-d.. *ſi ré-d. fa-d.*
Sol;.. *mi ſol ſi*, détour ſur la ſeconde,
Sol-d.. *mi ſol-d. ſi.*
La;.. *la ut mi*, ligne de quarte.
La;.. *la ut-d. mi*, changement de mode.
Si... *ſi ré-d. fa-d.* dominante.
Mi.— *mi ſol-d. ſi*, ligne de quinte, dernier ton.

C'eſt encore une même conſonnance qui commence & finit cette ſeconde conſtruction : mais ici elle eſt dominante au commencement, & principale à la fin; c'étoit le contraire dans le premier exemple. Le premier ton eſt *la* mineur, & le morceau finit en *mi* majeur. La troiſieme conſonnance *ſol ſi ré* eſt dominante, & annonce le premier ton intermédiaire. Le ſecond, le troiſieme & le quatrieme ton intermédiaire ſont auſſi

annoncés, chacun par ſa dominante. Je m'arrête un peu dans le quatrieme ton intermédiaire *mi* mineur, où je phraſe avec les conſonnances analogues *la ut mi* & *ſi ré-dieze fa-dieze*. Je prononce le ton *ſol*, cinquieme intermédiaire; je m'y arrête, & je phraſe d'abord avec les analogues *ut mi ſol*, *ré fa-dieze la* & *ſol ſi ré*, enſuite avec les conſonnances de ſeconde & de quinte. Je quitte ce ton *ſol* après le repos ſur la quinte, & je prononce de ſuite 6 tons intermédiaires, dont quatre ne ſont plus ſubordonnés ni au premier, ni au dernier ton du morceau. Après cette longue ſuite de prononciations, je m'arrête en *fa* mineur, douzieme intermédiaire, que j'annonce avec la conſonnance de ſa quarte: la conſonnance *ut mi ſol* qui ſuit, eſt dominante, & rappelle encore une fois le même ton *fa* mineur. J'abandonne les *bémols*; pour treizieme ton intermédiaire, je change de mode; & pour arriver plus vîte au dernier ton, je ſaute ſur la ſixte *ré*: j'annonce

le quinzieme ton intermédiaire avec la consonnance de sa dominante ; pour seixieme intermédiaire, je rappelle le premier ton ; je prononce le dix-septieme, & je finis par une phrase qui annonce le dernier ton *mi* majeur.

Troisieme exemple.

Construction de Récitatif.

BASSES. CONSONNANCES.



Ut,.. *ut mi-b. sol*, premier ton.
Si,.. *sol si ré*, majeur de la quinte.
Si-b.; *sol si-b. ré*, changement de mode.
La... *la ut-d. mi.*
La;.. *ré fa la*, ligne de quinte.
Si .. *sol si ré.*
Ut.— *ut mi sol*, détour sur la septieme.
Ut,.. *fa la ut*, ligne de quarte.
Ut,.. *fa la-b. ut*, changement de mode.
Ré-b.; *si-b. ré-b. fa*, ligne de quarte.
Ré,.. *si-b. ré fa*, changement de mode.
Ré,.. *sol si-b. ré*, détour sur la sixte.

BASSES.	CONSONNANCES.
Mi-b.;	*mi-b. ſol ſi-b.* détour ſur la ſixte.
Mi-b.,	*ut mi-b. ſol*, détour ſur la ſixte.
Mi ...	*ut mi ſol*, dominante.
Fa ;..	*fa la-b. ut*, ligne de quarte.
Sol ...	*mi-b. ſol ſi-b.* dominante.
La b.-	*la-b. ut mi-b.* détour ſur la tierce.
La-b..	*ré-b. fa la-b.*
La-b.;	*la-b. ut mi-b.*
Sol ...	*ut mi ſol*, dominante.
Fa.—	*fa la-b. ut*, détour ſur la ſixte.
Ré. ..	*ré fa-d. la*, dominante
Ré,..	*ſol ſi-b. ré*, détour ſur la ſeconde.
Mi-b..	*ut mi-b. ſol*, ligne de quarte.
Ré : ..	*ſol ſi ré*, repos de quinte.
Ré-b..	*ſi-b. ré-b. fa*, ſaut de ſeptieme.
Ut;..	*fa la ut*, dominante.
Si-b..	*mi-b. ſol-b. ſi-b.* ligne de quarte.
Si-b.:	*ſi-b. ré fa*, repos de dominante.

Ce morceau commence en *ut* mineur, & finit en *mi-bémol* mineur ; les tons intermédiaires vont rapidement, ils ſe ſuccedent dans l'ordre ſuivant......

Sol majeur & mineur, *ré* mineur, *ut* majeur, *fa* majeur & mineur, *ſi-bémol* mineur & majeur : *ſol* mineur pour une ſeconde fois, *mi-bémol* majeur, un retour du premier ton ; *fa* mineur pour une ſeconde fois, *la-bémol* majeur & encore une fois *fa* mineur; *ſol* mineur pour une troiſieme fois, ſeconde reparition du premier ton ; enfin, une ſeconde fois *ſi-bémol* mineur.

Six de ces tons ſont annoncés par leur dominante : tous les autres tons du morceau ſont tout ſimplement prononcés ; la conſonnance *ré-bémol fa la-bémol* arrête un peu l'oreille en *la-bémol.* La baſſe pour cette fois va gravement : elle marche *chromatiquement :* ſes pas ſont petits : le plus ſouvent, elle ne franchit qu'un degré de demi-ton, pour monter ou pour deſcendre ſur un uniſſon d'une des trois notes de l'harmonie ſuivante ; la plus proche des trois a toutefois la préférence ; les ſecondes & les troiſiemes notes des conſonnances figurent plus

à la baſſe, dans cet exemple, que les premieres.

89. Prononçant ces exemples ſur l'inſtrument, le Lecteur voudra bien ſe rappeller les notions des articles 66, 67 & 68, & ordonner les poſitions des harmonies avec les baſſes données. Après avoir plaqué les notes des conſonnances, on peut recommencer & les harpégier, obſervant toutefois les repos de la ponctuation marquée à côte des notes de baſſes; car une virgule omiſe, ou une virgule de plus changeroit très-ſouvent le ſens harmonique. La conſonnance d'*ut, par exemple*, qui commence le premier exemple, ne ſeroit plus principale, ſi la virgule qui la ſépare de la conſonnance de *ré* étoit omiſe; ſans virgule, elle ſeroit une analogue du ton ſuivant, figureroit comme conſonnance de quarte, & feroit avec la ſeconde conſonnance une double phraſe en *ſol*. La conſonnance majeur de *mi*, qui commence le ſecond exemple, affectée d'une virgule, ſeroit principale,

principale, intonation & non pas dominante. La virgule qui ſuit la premiere conſonnance du troiſieme exemple, influe ſur la ſeconde conſonnance, & la rend principale, l'intonation d'un ton nouveau; ſans cette virgule, elle ne pourroit ſonner que comme dominante.

Si la ſuite de ces harmonies plaquées ou harpégiées inſpire au Lecteur du chant, il peut ſe livrer à ſon imagination, conſulter le ſentiment, & ſuivre les mouvemens de ſon cœur agité; les conſonnances répétées, meſurées, & embellies ſuivant les art. 40, 41, 42, 43 & 44, ont un pouvoir très-étendu. La nature phyſique & morale leur eſt ſoumiſe: l'oppoſition, le contraſte que font dans la conſtruction les conſonnances analogues avec la conſonnance principale, expriment aſſez bien le mouvement & le repos, la qualité affirmée au ſujet..... Les changemens d'intonation rendent exactement les gradations qu'apperçoivent les ſens, & que le ſentiment confirme.... L'homme de génie, qui

voudra ſe familiariſer avec la marche des conſonnances, développée dans les 88 premiers articles de *cet Eſſai*, prouvera un jour mon opinion avec des chefs-d'œuvre de Muſique. En attendant, le Diſciple inſpiré liſant ou prononçant ſur l'inſtrument mes exemples de conſonnances, pourra, à ſa guiſe, altérer mes conſtructions, tant pour la chaîne des tons, que pour la ſuite des harmonies ; il ſera toujours dans les routes que je lui ai tracées, ſupérieur ſouvent, mais jamais contraire à l'art.

90. Cette maniere d'ordonner les tons, & de conſtruire la chaîne des conſonnances, eſt commune à toutes les Muſiques. Les différens morceaux ne ſont diſtingués que par le plus ou par le moins de changemens, ſelon que les ſituations ſont plus ou moins animées.

Quelques-uns de mes Lecteurs pourroient m'arrêter ici, & d'après mon *Tolérantiſme Muſical*, me demander la différence des conſtructions Allemandes,

Françoiſes & Italiennes. Je leur dirois qu'il n'y a pas encore aſſez de morceaux de Muſique, fondés ſur une ſimple chaîne de conſonnances, pour pouvoir les ſatisfaire, car je ne crois pas qu'on puiſſe m'en citer beaucoup avec le petit échantillon que j'ai inſéré dans le Journal de Paris, du 19 Octobre 1778, à moins qu'on veuille déja compter pour quelque choſe les conſtructions de conſonnances, N°s. 18 & 19 des exemples de mon *Traité de Muſique*......... Cependant, vu la différence des langues, des geſtes & des manieres d'être des trois Peuples en queſtion, on pourroit prétendre que le changement ſur la quarte & ſur la quinte doit être fréquent chez les Italiens ; que le changement ſur la tierce & ſur la ſixte doit dominer chez les François ; & que le changement ſur la ſeconde & ſur la ſeptieme avec des ſauts doit caractériſer la conſtruction harmonique des Allemands.... Si la marche des tons & la chaîne des harmonies ſont en

Muſique des qualités eſſentielles & générales, ſi leur différence eſt peu ſenſible d'un pays à l'autre, celle de la mélodie eſt plus marquée. C'eſt principalement dans le chant qu'il faut chercher les qualités différentielles de chaque Muſique : écoutez les *Virtuoſes*, liſez les Compoſiteurs des trois Nations ; on compoſe & on chante aujourd'hui à l'Allemande, à la Françoiſe & à l'Italienne.

Les opinions de mon *Tolérantiſme Muſical* ne ſont pas fondées ſur une différence totale de la Muſique d'un Peuple à l'autre ; la diverſité des langues eſt réelle, quoiqu'il y ait bien des choſes communes dans leur conſtruction.





NOUVEL ESSAI SUR L'HARMONIE.

DES DISSONANCES ET DE LEUR EMPLOI.

*Nature, eſpeces & étendue des diſſonances; leur ſucceſſion, ſurpriſes & tranſitions enharmoniques; uſage des diſſonances dans la chaîne des tons, dans la phraſe, dans la période & dans le diſcours harmonique, dans la conſtruction de l'*Ariette *& dans la conſtruction du* Récitatif.

91. LES ſons qui répondent dans la gamme aux nombres 7, 2, 4 & 6, ſont conjoints avec les principaux ſons du ton; ils diſſonent avec les ſons de la

nature, dont l'oreille eſt toujours préoccupée ; leur enſemble fait une harmonie diſſonante, c'eſt le plus grand écart de la nature : elle peine, elle fatigue l'oreille, & lui fait déſirer le retour du repos de l'harmonie conſonnante de la nature.

Je nommerai ſons *appels* les ſons diſſonans de la gamme.

Si, *ré*, *fa* & *la* ſont les ſons *appels* de la gamme majeure d'*ut*. Le *ſi* & le *ré* ſont les plus forts *appels* du ton ; ils rappellent la tonique *ut*. *Fa* & *la* en ſont les plus foibles ; ils rappellent la quinte *ſol*. *Ré* & *fa* ſont les moyens *appels* ; ils rappellent le retour de la tierce *mi*. *Si* & *la* ſont les deux extrêmes des ſons *appels*. Le *ſi* eſt le principal ſon des *appels*, c'eſt le plus fort, la ſenſible du ton ; il appelle la tonique ou ſon octave *chromatiquement* & avec énergie, il exige ſon retour. Le *la* eſt le plus foible *appel*, il ne rappelle que la quinte de la gamme. Le *ré* & le *fa* rappellent chacun deux ſons de la nature. Le *fa* ou

la quarte de la gamme, eſt le plus preſſant des moyens *appels* ; il exige le retour de la tierce *mi*, (ſecond ſon de la nature dans la gamme) avec autant d'énergie, que le fort ou la ſenſible *ſi* rappelle la tonique *ut*.

L'enſemble, l'harmonie ou la diſſonance des *appels ſi*, *ré*, *fa*, *la*, peut auſſi être nommée harmonie diſſonante, ou diſſonance de la ſenſible *ſi*, (principal des *appels* en *ut*) comme la conſonnance des ſons de la natute, *ut*, *mi*, *ſol*, eſt appellée conſonnance de la tonique *ut*, (principal des ſons de la nature en *ut*).

La diſſonance de la ſenſible, *ſi re fa la*, eſt doublement diſſonante; diſſonante dans la gamme, par rapport à l'intonation des ſons de la nature *ut*, *mi*, *ſol* ; & diſſonante en elle-même, à cauſe de la conjonction de la derniere note *la* avec la réplique ou l'uniſſon de ſa principale note *ſi*.

92. *Sol* ou *ſoldieze*, *ſi*, *ré* & *fa* ſont

les ſons *appels* de la gamme mineure de *la*. Par le moyen de l'exception uſitée pour la ſeptieme note de la gamme des tons mineurs, chacun des trois ſons de leur principale conſonnance eſt appellé *chromatiquement ;* dans notre ton, la tonique *la* par le premier *appel*, ou par la ſenſible *ſol-dieze ;* la tierce *ut* par le ſecond *appel* *ſi ;* & la quinte *mi* par le quatrieme *appel* *fa*.

Le troiſieme *appel*, ou la quarte de la gamme des tons mineurs, eſt auſſi très-ſouvent altéré dans nos bonnes compoſitions : on l'approche de la quinte, pour pouvoir l'appeller *chromatiquement* des deux côtés, à l'aigu & au grave. Dans notre ton *la*, on dit ſouvent *fa* Mi, *ré-dieze* Mi, au lieu de dire *fa* Mi, *ré* Mi. Les ſons *appels* ainſi rapprochés des ſons de la nature, les appellent plus mollement & plus ſenſiblement (*p*).

(*p*) Ici je prends les ſons de la gamme tels qu'ils exiſtent, & tels qu'ils entrent dans la

L'enſemble, l'harmonie ou la diſſonance des *appels ſol-dieze, ſi, ré, fa*; ſuivant les notions de l'article précédent, eſt encore nommée, en mineur de *la*, harmonie diſſonante de la ſenſible *ſol-dieze*, ou diſſonance mineure de la ſenſible *ſol-dieze*.

93. L'harmonie des *appels* en mineur avec l'exception ne paroît pas diſſonante en elle-même; il n'y a nulle conjonction apparente parmi les ſons *ſol-dieze*, *ſi*, *ré*, *fa*. La derniere note *fa*, ſuivant l'ordre de la gamme, touche, à la vérité, l'uniſſon ou l'octave de la premiere note *ſol-dieze* : mais le ſon *fa* eſt ſéparé d'un

---

compoſition de tout morceau de Muſique; dans le Diſcours théorique de ma *Méthode*, je remonte à l'origine des ſons de l'octave, j'indique les ſons donnés par la nature, & je fais voir que tous les autres ont dû être intercallés comme ſons *appels*, pour faire valoir les ſons primitifs de la nature par des continuels écarts qui diſſonent, qui fatiguent, & par des continuels retours qui conſonnent & qui repoſent.

intervalle de ton & demi du ſon *ſol-dieze* qui ſuit immédiatement à l'aigu ; elle eſt pourtant diſſonante, & même plus diſſonante que l'harmonie des *appels* en majeur ; c'eſt ſans doute parce que ces quatre ſons ſont rapprochés autant qu'il eſt poſſible ; le plus petit intervalle harmonique ſépare chacun de ſon voiſin, tandis qu'on trouve dans la diſſonance des *appels* en majeur les principaux intervalles harmoniques, les intervalles les plus conſonnans : les ſons de l'harmonie *ſi ré fa la*, (diſſonance de ſenſible en majeur d'*ut*) ſont ſéparés par l'intervalle de tierce majeure du *fa* au *la*, & par l'intervalle de quinte du *ré* au *la*.

La diſſonance mineure de la ſenſible diſſone auſſi plus fortement dans la gamme, étant *chromatiquement* (par intervalle de demi-ton) conjointe avec chacun des trois principaux ſons, tandis que la diſſonance des *appels* en majeur n'eſt *chromatiquement* conjointe qu'avec la tonique & avec la tierce, & ſeulement

diatoniquement avec la dominante ou avec la quinte ; l'intervalle de ton entier la ſépare de chacun de ſes deux *appels*.

94. Examinant & comparant la conſonnance *ut mi ſol* (harmonie des principaux ſons de la gamme, des ſons de la nature), & la diſſonance *ſi ré fa la* (harmonie des *appels* de la gamme), on voit que l'ordre des notes de l'harmonie eſt alternatif ; une note de la gamme eſt chaque fois omiſe dans les deux harmonies ; un *appel* ſépare deux ſons naturels, & un ſon naturel ſépare deux *appels* ; aiſément on apperçoit deux ordres naturels pour les ſons de l'harmonie...

1, 3, 5.

Ordre naturel des ſons de l'harmonie conſonnante, en montant l'octave, & en ſuivant toujours le rang naturel des notes de la gamme : &....

1, 3, 5, 7.

Ordre naturel des ſons de l'harmonie diſſonante, en montant l'octave, & en

ſuivant également le rang naturel des notes de la gamme.

95. L'harmonie des *appels* eſt le plus grand écart de la nature : tous les ſons naturels ſont abandonnés : tous les *appels* parlent à la fois, annoncent le ton, & exigent le retour de l'harmonie de la nature. La diſſonance peine, fait déſirer: la conſonnance ſollicitée repoſe l'oreille, & termine la phraſe muſicale. Nous avons vu dans la ſeconde partie, que les conſonnances analogues phraſent auſſi avec la principale; celle de la quinte annonce très-ſouvent le ton dans nos conſtructions de conſonnances. Voulons-nous augmenter leur ſollicitation, ajoutons à chacune à l'aigu une quatrieme note de la gamme d'une tierce plus élevée que celle qui répond dans la conſonnance au nombre 5, & nous aurons chaque fois une harmonie diſſonante? En *ut*, la conſonnance de la quinte ou de dominante *ſol ſi ré*, ſera changée en la diſſonance de dominante *ſol ſi ré fa* : je dis diſſonance de

dominante, parce que la quinte ou la dominante *ſol* eſt la premiere & principale note de cette harmonie; commençant par elle, on a la ſuite 1, 3, 5, 7, qui eſt l'ordre naturel des notes de la diſſonance, comme nous venons de le voir.

Cette nouvelle harmonie eſt auſſi doublement diſſonante; elle renferme les 3 premiers ou les trois forts *appels* de la gamme, & ſa derniere note *fa* eſt conjointe avec l'uniſſon de ſa premiere note *ſol.*

L'addition de la quatrieme note changera les autres conſonnances analogues à l'intonation *ut mi ſol*, en autant de diſſonances; & obſervant toujours la même gamme, nous aurons.....

Ré fa la ut,.. diſſonance de ſeconde.
Mi ſol ſi ré,.. diſſonance de la tierce.
Fa la ut mi,.. diſſonance de la quarte.
La ut mi ſol,.. diſſonance de la ſixte.

Ajoutant pareillement une quatrieme

note à la consonnance principale, nous aurons aussi une dissonance de tonique *ut mi sol si*.

Toutes les nouvelles harmonies sont dissonantes en elles-mêmes. La derniere note de chacune est conjointe avec l'unisson ou avec l'octave de sa premiere note. Toutes sont dissonantes par rapport à la gamme. La dissonance de seconde renferme les trois derniers ou les trois foibles *appels* ; la dissonance de la tierce renferme les deux forts *appels* (les *appels* de la tonique); la dissonance de la quarte renferme les deux foibles *appels* (les *appels* de la quinte); la dissonance de la tonique renferme le fort *appel* (la sensible); la dissonance de la sixte renferme le foible *appel* (la sixt e).

96. Opérant l'addition de l'article précédent sur les consonnances analogues de la gamme mineure de *la*, nous aurons...

La ut mi sol,.. dissonance de tonique.
Ut mi sol si,.. dissonance de la tierce.

Ré fa la ut,.. diſſonance de la quarte.
Mi ſol ſi ré,.. diſſonance de la quinte.
Mi ſol dieze ſi ré, diſſonance de dominante.
Fa la ut mi,.. diſſonance de la ſixte.
Sol ſi ré fa,.. diſſonance de la ſeptieme.

Imitant l'harmonie des *appels*, on a auſſi....

Si ré fa la,.. diſſonance de ſeconde.

Uſant par-tout de l'exception, & mettant la ſenſible *ſol-dieze* en place de la ſeptieme *ſol*, on a encore....

La ut mi ſol-dieze, diſſonance de tonique.
Ut mi ſol-dieze ſi, diſſonance de la tierce.

97. Nombrant, examinant & comparant toutes ces harmonies diſſonantes, on peut déduire les corrolaires ſuivants....

1°. Chaque note de la gamme eſt premiere & principale note d'une diſſonance, tant en mineur qu'en majeur.

2°. La tonique, la tierce & la quinte ont en mineur chacune deux diſſonances.

3°. On peut produire ſept harmonies

diſſonantes dans chaque ton ; avec les ſeules notes de la gamme.

4°. On peut produire onze harmonies diſſonantes dans les tons mineurs, en employant avec les notes de la gamme ; la ſenſible par exception.

5°. Les dix-huit harmonies diſſonantes des deux modes ſe réduiſent à ſept eſpèces de diſſonances. L'intervalle de tierce majeure & de tierce mineure ; qui ſépare les ſons que la nature marie enſemble dans la même gamme, ſépare auſſi les ſons que l'art aſſemble : trois tierces ſéparent les quatre notes de chaque diſſonance priſe dans ſon ordre naturel & direct, 1, 3, 5, 7 : une fois ces tierces ſont mineures toutes les trois ; très-ſouvent il y a une tierce majeure avec deux tierces mineures ; il y a auſſi par fois une ſeule tierce mineure avec deux tierces majeures. La tierce majeure eſt à l'aigu des deux mineures, au grave & au milieu : la tierce mineure change pareillement 3 fois de place parmi les 2 tierces majeures.

Sol-dieze

Sol-dieze si ré fa, dissonance de sensible en mineur de *la*. Les tierces qui séparent les quatre sons de cette harmonie, sont toutes les trois des intervalles de tierce mineure : elle est seule de son espece.

Si ré fa la, dissonance de sensible en majeur d'*ut*. Les deux premieres tierces sont mineures; une tierce majeure sépare les deux dernieres notes de cette harmonie, qui dissone aussi, comme dissonance de seconde, en mineur de *la*.

La dissonance de sensible en majeur & la dissonance de seconde en mineur, ne sont donc qu'une même espece d'harmonie.

Sol si ré fa, dissonance de dominante en *ut*. L'intervalle de tierce majeure sépare les deux premieres notes de cette harmonie, les deux dernieres tierces sont mineures : les intervalles de la dissonance de septieme en mineur, sont disposés de la même maniere; *sol si ré fa* est dissonance de septieme en *la* mineur : la dissonance de dominante, avec le secours

de la ſenſible par exception, eſt la même en mineur qu'en majeur.

La diſſonance de dominante, tant en mineur qu'en majeur, & la diſſonance de la ſeptieme en mineur, ne ſont donc qu'une même eſpece d'harmonie.

Ré fa la ut, diſſonance de ſeconde en majeur d'*ut*. Pour cette fois, la tierce majeure eſt au milieu, les tierces mineures ſéparent les deux premiers & les deux derniers ſons de l'harmonie : les intervalles qui ſéparent les quatre notes des diſſonances de tierce & de ſixte en majeur, de tonique, de quarte &de quinte en mineur, ſont diſpoſés de la même maniere; par conſéquent auſſi, une ſeule eſpece d'harmonie pour ſix diſſonances.

Ut mi ſol ſi, diſſonance de la tonique en majeur d'*ut*. Ici une tierce mineure eſt au milieu de deux tierces majeures : la diſſonance de quarte en majeur, & les diſſonances de tierce & de ſixte en mineur, ont leurs quatre notes arrangées de la même maniere. Donc,

encore une ſeule eſpece d'harmonie pour quatre diſſonances.

La ut mi ſol-dieze , ſeconde diſſonance de tonique en mineur de *la*. Dans cette harmonie la tierce mineure eſt ſuivie de deux tierces majeures ; c'eſt la ſeule de ſon eſpece.

Ut mi ſol-dieze ſi , ſeconde diſſonance de la tierce en mineur de *la*. Les intervalles de cette harmonie ſont placés à l'inverſe de la précédente ; la tierce mineure eſt à l'aigu , elle eſt précédée des deux tierces majeures : cette diſſonance eſt encore unique de ſon eſpece.

Réſumons ce cinquieme corollaire. En mineur , diſſonances de ſenſible , de tonique & de tierce , toutes les trois avec l'exception ; trois diſſonances & trois eſpeces.

Diſſonance de ſenſible en majeur , diſſonance de ſeconde en mineur ; deux harmonies & une eſpece.

Diſſonance de dominante en majeur & en mineur , & diſſonance de ſeptieme

en mineur ; trois harmonies & une eſpece.

Diſſonances de tonique & de quarte en majeur, diſſonances de tierce & de ſixte en mineur ; quatre harmonies & une eſpece.

Diſſonances de ſeconde, de tierce & de ſixte en majeur, diſſonances de tonique, de quarte & de quinte en mineur ; ſix harmonies & une ſeule eſpece.

Donc, trois fois une harmonie, une fois deux harmonies, une fois trois harmonies, une fois quatre harmonies, une fois ſix harmonies, & chaque fois une eſpece. Par conſéquent, 7 eſpeces pur les 18 harmonies ſpécifiées.

De ce cinquieme corollaire nous pourrons tirer une conſéquence très-utile, & dire que la plupart des harmonies diſſonantes imitent l'harmonie conſonnante, & s'étendent à pluſieurs gammes. Nous avons vu dans la ſeconde partie que la conſonnance *ut mi ſol*, par exemple, étoit principale en *ut*, analogue en *ſol* & en *fa* majeurs, analogue auſſi en *la*,

en *ré*, en *mi* & en *fa* mineurs. En *fa*, elle figuroit comme consonnance de dominante, en *sol* comme consonnance de quarte, en *la* comme consonnance de tierce, en *ré* comme consonnance de septieme, & en *mi* comme consonnance de sixte. Nous avons vu aussi que la consonnance mineure *la ut mi* étoit principale en *la* mineur, & analogue en *ut*, *ré*, *mi*, *fa* & *sol*. Par l'examen du présent corollaire, nous verrons les conclusions suivantes...

L'harmonie *si ré fa la* est dissonance de sensible en *ut* majeur, & dissonance de seconde en *la* mineur.

L'harmonie *sol si ré fa* est dissonance de dominante du ton *ut*, tant en majeur qu'en mineur, & dissonance de septieme en *la* mineur.

L'harmonie *ré fa la ut* est dissonance de seconde en *ut* majeur, dissonance de sixte en *fa* majeur, dissonance de tierce en *si-bémol* majeur, dissonance de tonique en *ré* mineur, dissonance de quarte

en *la* mineur, & diſſonance de quinte en *ſol* mineur.

L'harmonie *ut mi ſol ſi* eſt diſſonance de tonique en *ut* majeur, diſſonance de quarte en *ſol* majeur, diſſonance de tierce en *la* mineur, & diſſonance de ſixte en *mi* mineur.

6°. La diſſonance de la ſeptieme ou de la ſenſible eſt la ſeule harmonie pure; elle n'eſt compoſée que d'une qualité de ſons, les ſeuls *appels* de la gamme la compoſent; toutes les autres diſſonances ſont mixtes; un, deux ou trois ſons *appels* ſont toutefois mêlés avec trois, deux ou un ſon naturel.

7°. Dans les diſſonances mixtes, les premiers ſons de la nature ſont toujours conſervés avec les derniers ſons *appels*, & les derniers ſons de la nature ſont conſervés avec les premiers *appels*: la tonique ſonne avec les foibles *appels*, & la quinte ou dominante ſonne avec les forts *appels*.

98. Les quatre ſons des harmonies

diſſonantes ne ſont pas toujours employés dans leur ordre naturel, chaque diſſonance a quatre poſitions ; la diſſonance de dominante en *ut*, *par exemple*, peut paroître des quatre manieres ſuivantes....

Sol ſi ré fa . . .
Si ré fa ſol . .
Ré fa ſol ſi .
Fa ſol ſi ré

99. L'harmonie diſſonante annonce, prépare, ſollicite, *appelle*, exige le retour du repos des ſons de l'harmonie conſonnante : l'harmonie conſonnante ſauve la diſſonante, contente & repoſe l'oreille.

Toutes les harmonies diſſonantes de la gamme conduiſent au repos des ſons de la nature, mais elles ſollicitent leur retour inégalement ; chacune *contraſte* & diſſone plus ou moins avec la nature. La diſſonance de la ſixte rappelle très-foiblement l'uniſſon grave du dernier ſon de la nature : la diſſonance de la tonique rappelle très-fortement l'uniſſon

aigu du principal ſon de la nature : les harmonies diſſonantes de quarte & de tierce ramenent le ſupplément de la nature, la quinte manque à l'une, & l'autre eſt ſans tonique ; la diſſonance de quarte ſollicite le dernier ſon de la nature, & la diſſonance de tierce demande la tonique : les diſſonances de ſeconde & de dominante preſſent plus le retour de la nature ; la diſſonance de ſeconde ſollicite les deux derniers ſons de l'intonation de la gamme, & la diſſonance de dominante ſollicite, exige & ramene ſes deux premiers ſons : l'harmonie de ſeptieme ou de *ſenſible* eſt totalement oppoſée aux ſons de la nature ; c'eſt leur plus grand *contraſte* & la plus forte diſſonance de la gamme, elle n'a rien de commun avec l'intonation, elle rappelle tous les ſons de la conſonnance & du principal repos.

Les plus preſſantes de toutes ces diſſonances ſont en général celles qui renferment la *ſenſible*.

100. Toutes les harmonies diſſonantes

ne ſont pas également uſitées ; la diſſonance de la dominante, celle de la ſeconde & celle de la ſenſible regnent le plus dans nos compoſitions muſicales ; des trois, celle de dominante eſt la plus fréquente ; elle ſert ſouvent d'annonce dans les changemens de tons, & elle entre le plus dans la conſtruction des phraſes harmoniques, avec leſquelles on arrête l'oreille dans une gamme.

101. Les chaînes naturelles & générales des tons de l'article 69, ſont plus intéreſſantes, ſi l'intonation de chaque ton eſt annoncée par l'harmonie diſſonante de ſa dominante. On peut auſſi embellir les paſſages d'un ton à un autre de l'article 72, en annonçant les tons intermédiaires par la diſſonance de leur dominante.

Pour éviter l'uniformité, on pourroit varier l'embelliſſement de ces chaînes de tons, annonçant l'intonation de l'un par la diſſonance de dominante, annonçant celle d'un autre par la diſſonance de la

ſenſible, & annonçant celle d'un troiſieme ton par la double diſſonance de ſeconde & de dominante.

On peut encore augmenter la variété de ces chaînes de tons annoncés, en prononçant de temps en temps un ou deux tons de ſuite par leur ſimple intonation, pour ſéparer les différentes annonces.

Dans l'article ſuivant, je reviendrai un peu ſur les exemples des articles 69, 70, 71, 72 & 73, pour embellir la marche des tons de la chaîne naturelle, générale, vague & indéterminée. Par fois, je prononcerai tout ſimplement le ton par la conſonnance de ſon intonation; le plus ſouvent je préparerai cette conſonnance, & j'annoncerai le ton, tantôt par la diſſonance de dominante, tantôt par la diſſonance de ſenſible, & tantôt par la double diſſonance de ſeconde & de dominante. Mais il faut auparavant nous arrêter un moment ici, pour nous familiariſer avec les trois annonces de chaque

ton. Commençons en *ut*, & diſons de tête, d'abord en majeur....

1°. *Sol ſi ré fa, ut mi ſol.*
2°. *Si ré fa la, ut mi ſol.*
3°. *Ré fa la ut &*
Sol ſi ré fa, ut mi ſol.

Enſuite en mineur....

1°. *Sol ſi ré fa, ut mi-b. ſol.*
2°. *Si ré fa la-b., ut mi-b. ſol.*
3°. *Ré fa la b. ut &*
Sol ſi ré fa, ut mi-b. ſol.

Cela fait, nous aurons l'intonation d'*ut* annoncée des trois manieres, tant en majeur qu'en mineur ; 1°. par la diſſonance de dominante ; 2°. par la diſſonance de ſenſible ; 3°. par la double diſſonance de ſeconde & de dominante.

Rappellons-nous les obſervations des articles 66, 67 & 68 ſur le choix des poſitions, ſur la maniere de bien ordonner la baſſe avec l'harmonie, & ſur la néceſſité de rapprocher la baſſe de l'har-

monie, enfin d'éviter les ſons trop aigus & les ſons trop graves; & eſſayons ſur l'inſtrument cette triple annonce des 2 intonations d'*ut*. Si nous raiſonnons bien, nous aurons l'arrangement ſuivant....

BASSES. HARMONIES.



1°. *Sol*... *ſi ré fa* ſol.
Ut.— ut *mi ſol.*
2°. *Si*... ſi *ré fa la.*
Ut.— ut *mi ſol.*
3°. *Ut*... *ut* ré *fa la*,
Ut... *ſi ré fa* ſol,
Ut.— ut *mi ſol.*

Une pauſe & puis autant en mineur...

1°. *Sol*... *ſi ré fa* ſol,
Ut.— ut *mi-b. ſol.*
2°. *Si*... ſi *ré fa la-b.*,
Ut.— ut *mi-b. ſol.*
3°. *Ut*... *ut* ré *fa la-b.*,
Ut... *ſi ré fa* ſol,
Ut.— ut *mi-b. ſol.*

Avec les deux mains nous reſterons au milieu de l'inſtrument, & ſi nous ſuivons les trois annonces avec un peu d'attention, nous ſentirons que l'annonce que fait la diſſonance de ſenſible, convient principalement au mode mineur, que celle de la dominante & celle de la double diſſonance ſonnent bien dans les deux modes. Par conſéquent, nous ne ferons pas tentés de répéter deux fois les trois annonces dans les onze autres octaves, pour les dire d'abord en majeur, & puis en mineur; ſachant d'ailleurs que la diſſonance de dominante eſt la même pour les deux modes de chaque octave : nous nous contenterons chaque fois de dire l'annonce de la diſſonance de dominante en majeur, & l'annonce de la diſſonance de ſenſible avec celle de la double diſſonance de ſeconde & de dominante en mineur.

Etant familiariſé avec les annonces en *ut*, prenons ſucceſſivement les 11 autres ſons pour toniques, ſans nous inquiéter

monie, enfin d'éviter les ſons trop aigus & les ſons trop graves; & eſſayons ſur l'inſtrument cette triple annonce des 2 intonations d'*ut*. Si nous raiſonnons bien, nous aurons l'arrangement ſuivant....

BASSES. HARMONIES.



1°. *Sol*... *ſi ré fa* ſol.
Ut.— ut *mi ſol*.
2°. *Si*... ſi *ré fa la*.
Ut.— ut *mi ſol*.
3°. *Ut*... *ut* ré *fa la*,
Ut... *ſi ré fa* ſol,
Ut.— ut *mi ſol*.

Une pauſe & puis autant en mineur...

1°. *Sol*... *ſi ré fa* ſol,
Ut.— ut *mi-b. ſol*.
2°. *Si*... ſi *ré fa la-b.*,
Ut.— ut *mi-b. ſol*.
3°. *Ut*... *ut* ré *fa la-b.*,
Ut... *ſi ré fa* ſol,
Ut.— ut *mi-b. ſol*.

Avec les deux mains nous reſterons au milieu de l'inſtrument, & ſi nous ſuivons les trois annonces avec un peu d'attention, nous ſentirons que l'annonce que fait la diſſonance de ſenſible, convient principalement au mode mineur, que celle de la dominante & celle de la double diſſonance ſonnent bien dans les deux modes. Par conſéquent, nous ne ſerons pas tentés de répéter deux fois les trois annonces dans les onze autres octaves, pour les dire d'abord en majeur, & puis en mineur; ſachant d'ailleurs que la diſſonance de dominante eſt la même pour les deux modes de chaque octave : nous nous contenterons chaque fois de dire l'annonce de la diſſonance de dominante en majeur, & l'annonce de la diſſonance de ſenſible avec celle de la double diſſonance de ſeconde & de dominante en mineur.

Etant familiariſé avec les annonces en *ut*, prenons ſucceſſivement les 11 autres ſons pour toniques, ſans nous inquiéter

ni de liaiſon, ni de chaîne ; penſons ſeulement au nombre de *dieʒes* & au nombre de *bémols* de chaque gamme ; abandonnons auſſi l'inſtrument & diſons de tête, abſtraction faite du choix des baſſes & des poſitions.....

2°. En *ré*, (2 *dieʒes* & 1 *bémol.*)

Majeur. *La ut-d. mi ſol, ré fa-d. la.*
Mineur. *Ut-d. mi ſol ſi-b., ré fa la.*
Min. encore. *Mi ſol ſi-b. ré* &
La ut-d. mi ſol, ré fa la.

3°. En *mi*, (4 *dieʒes* & 1 *dieʒe.*)

Majeur. *Si ré-d. fa-d. la, mi ſol-d. ſi.*
Mineur. *Ré-d. fa-d. la ut, mi ſol ſi.*
Min. encore. *Fa-d. la ut mi* &
Si ré-d. fa-d. la, mi ſol ſi.

4°. En *fa*, (1 *bémol* & 4 *bémols.*)

Majeur. *Ut mi ſol ſi-b., fa la ut.*
Mineur. *Mi ſol ſi-b. ré-b., fa la-b. ut.*
Min. encore. Sol ſi-b. ré-b. fa &
Ut mi ſol ſi-b., fa la-b. ut.

5°. En *Sol*, (1 *dieze* & 2 *bémols.*)

Majeur. *Ré fa-d. la ut, ſol ſi ré.*
Mineur. *Fa-d. la ut mi-b., ſol ſi-b. ré.*
Min. encore. *La ut mi-b. ſol &*
Ré fa-d. la ut, ſol ſi-b. ré.

6°. En *la*, (3 *diezes* & o.)

Majeur. *Mi ſol-d. ſi ré, la ut-d. mi.*
Mineur. *Sol-d. ſi ré fa, la ut mi.*
Min. encore. *Si ré fa la &*
Mi ſol-d. ſi ré, la ut mi.

7°. En *ſi*, (5 *diezes* & 2 *diezes.*)

Majeur. *Fa-d. la-d. ut-d. mi, ſi ré-d. fa-d.*
Mineur. *La-d. ut-d. mi ſol, ſi ré fa-d.*
Min. encore. *Ut-d. mi ſol ſi &*
Fa-d. la-d. ut-d. mi, ſi ré fa-d.

8°. En *ut-dieze* ou en *ré-bémol*, (7 & 4 *diezes*, ou 5 & 8 *bémols.*)

Pour le majeur, je nomme ma tonique *ré-bémol*; pour le mineur, je la nomme *ut-dieze*; par ce moyen j'aurai toujours quelques notes naturelles dans

la gamme, & j'évite l'embarras des doubles *bémols.*

Majeur. *La-b. ut mi-b. ſol-b., ré-b. fa la-b.*
Mineur. *Si-d. ré-d. fa-d. la, ut-d. mi ſol-d.*
Min. encore. *Ré-d-fa-d. la ut-d.* &
Sol-d. ſi-d. ré-d. fa-d., ut-d. mi ſol-d.

9°. En *ré-dieze* ou en *mi-bémol.*
(9 & 6 *diezes*, ou 3 & 6 *bémols.*)

Ici je préfere la tonique *mi-bémol* pour les deux modes.....

Majeur. *Si-b. ré fa la-b., mi-b. ſol ſi-b.*
Mineur. *Ré fa la-b. ut-b., mi-b. ſol-b. ſi-b.*
Min. encore. *Fa la-b. ut-b. mi-b.* &
Si-b. ré fa la-b., mi-b. ſol-b. ſi-b.

10°. En *fa-dieze* ou en *ſol-bémol.*
(6 & 3 *diezes*, ou 6 & 9 *bémols.*

Fa-dieze tonique pour les deux modes, & on y gagne; on eſt plus commodément avec 3 *diezes* qu'avec 9 *bémols.*

Majeur. *Ut-d. mi-d. ſol-d. ſi, fa-d. la-d. ut-d.*
Mineur. *Mi-d. ſol-d. ſi ré, fa-d. la ut-d.*

Min. encore. *Sol-d. ſi ré fa-d.* &
Ut-d. mi-d. ſol-d. ſi, fa-d. la ut-d.

11°. En *Sol-dieze* ou en *la-bémol*, (8 & 5 *diezes*, ou 4 & 7 *bémols.*)

Cette fois je préfere *la-bémol*, tant pour le majeur que pour le mineur, l'exception de la ſenſible du mode mineur m'indemniſe ; *ſol* eſt ma ſenſible, c'étoit *fa-double-dieze*, ſi j'avois préféré en mineur les 5 *diezes.*

Majeur. *Mi-b. ſol ſi-b. ré-b., la-b. ut mi-b.*
Mineur. *Sol ſi-b. ré-b. fa-b., la-b. ut-b. mi-b.*
Min. encore. *Si-b. ré-b. fa-b. la-b.* &
Mi-b. ſol ſi-b. ré-b., la-b. ut-b. mi-b.

12°. En *la-dieze* ou en *ſi-bémol*, (10 & 7 *diezes*, ou 2 & 5 *bémols.*)

Tout décide en faveur de *ſi-bémol.*

Majeur. *Fa la ut mi-b., ſi-b. ré fa.*
Mineur. *La ut mi-b. ſol-b., ſi-b. ré-b. fa.*
Min. encore. *Ut mi-b. ſol-b. ſi-b.* &
Fa la ut mi-b., ſi-b. ré-b. fa.

Ayant exercé la tête, exerçons auſſi

les doigts ; recommençons & familiarisons-nous sur l'instrument avec ces trois annonces ; disons-les dans toutes les octaves ; suivons le même ordre, sans nous inquiéter de chaînes, ni de liaisons ; ajoutons la basse que j'ai donné ci-dessus en *ut* ; les premieres & principales notes des harmonies, la quinte, la sensible & la tonique de la gamme faisoient mon affaire dans les deux premieres annonciations ; la tonique figuroit dans la troisieme, & pour la double dissonance, & pour l'intonation sollicitée. Choisissons aussi les positions des harmonies ; évitons les sons trop aigus & les sons trop graves ; tenons avec les deux mains le milieu de l'instrument.

Je crois que le Lecteur *Disciple* me dispense de lui écrire encore une fois ces annonces ; de lui-même il ordonnera le tout ; mais il pourroit bien se faire qu'il ne soit pas d'accord avec moi sur mon choix de basse ; car dans la seconde partie, les basses étoient toujours unissons

des notes de l'harmonie, & dans la troiſieme annonce la tonique eſt baſſe pour la diſſonance de dominante qui ne renferme aucun uniſſon de la tonique. Si le Diſciple eſt choqué de cette licence, il eſt le maître d'abandonner ma baſſe, & d'en choiſir une autre; pourvu qu'il permette auſſi au génie, (*non pas au mien*; *j'admire, j'obſerve & j'analyſe celui des autres,*) d'avoir par fois des fantaiſies.... Les uniſſons des notes de l'harmonie contentent bien la raiſon, mais le génie plus hardi va au-delà de ſon timide empire; ſouvent il annonce le ton, ou rappelle ſa conſonnance principale par la diſſonance de la ſenſible, tandis qu'à la baſſe il ſonne déja, par *anticipation*, la tonique, la tierce ou la quinte. Dans les chefs-d'œuvre de Muſique, la tonique & la tierce ſonnent auſſi très-ſouvent, par *anticipation*, à la baſſe, tandis que l'harmonie diſſonante de dominante annonce ou rappelle la conſonnance des ſons de la nature.

102. Reſtons devant l'inſtrument, & revenons ſur les exemples de l'article 69; annonçons chaque ton des lignes de quarte par l'harmonie diſſonante de dominante; employons la double diſſonance pour annoncer les tons de la ligne de quinte; n'y touchons pas au cinquieme exemple, les conſonnances du changement de mode & du majeur de la quinte ſe ſuccedent mieux ſans annonces; dans le ſixieme exemple, les tons ſont encore alternativement majeurs & mineurs; annonçons les majeurs par l'harmonie diſſonante de dominante, & les mineurs par la diſſonance de la ſenſible. Abandonnons les baſſes & les poſitions données; réglons-les ſur les baſſes & ſur les poſitions des annonces; prenons celles-ci à volonté, l'oreille & les yeux nous rappelleront de reſte les notions des articles 66, 67 & 68. Prolongeons par fois les annonces, & faiſons ſonner à la baſſe ſucceſſivement tous les uniſſons des notes de l'harmonie diſſonante.

Revenons aussi un peu sur les exemples des articles 70, 71 & 72. Recommençons la chaîne générale de l'article 70, conservons la basse indiquée, & annonçons les tons mineurs par la dissonance de sensible, & les majeurs par l'harmonie dissonante de dominante.

Dans l'article 71, n'annonçons que les tons relatifs, & cela par la dissonance de la sensible.

Dans l'article 72, annonçons par l'harmonie dissonante de dominante les tons intermédiaires, qui se succedent par quarte; annonçons par la double dissonance ceux qui se succedent par quinte; annonçons par la dissonance de sensible ceux qui se succedent par tierce ou par seconde; prononçons simplement ceux qui se succedent par changement de mode, ou par saut; opérons de même sur le ton qui est notre but.

Le Disciple zélé, qui voudra revenir sur ces exemples, sera le maître des basses, des positions harmoniques & de

leur ordonnance ; pourvu que ſon oreille ſoit ſatisfaite, perſonne n'aura rien à lui dire.

Pour remplir ſcrupuleuſement la tâche que je me ſuis imposé dans l'article précédent, je vais finir celui-ci par un exemple fondé ſur toutes les marches de tons, & ſur toutes les annonces. Chacun pourra faire autant, en ſuivant l'article 73, & en ſe rappellant ce que j'ai promis, page 170.

EXEMPLE.

Sur la chaîne générale des tons annoncés.

BASSES. HARMONIES.



Ut,.. *mi ſol* ut, premier ton.
Mi... ut *mi ſol ſi-b*, annonce.
Fa,.. *ut* fa *la*, ligne de quarte.
Fa... *ut* ré *fa la*, } annonce.
Fa... *ſi* *ré fa* ſol, }
Mi,.. ut *mi ſol*, ligne de quinte.
Mi... ut-d. *mi ſol ſi-b.*, annonce.

BASSES. HARMONIES.

Ré,.. ré *fa la*, détour ſur la ſeconde.
Ré,.. ré *fa-d. la*, changement de mode.
Ré-d., *ré-d. fa-d.* ſi, ſaut de ſixte.
Si... *ré-d. fa-d. la* ſi, annonce.
Mi,.. mi *ſol-d. ſi*, ligne de quarte.
Ré... mi *ſol-d. ſi ré*, annonce.
Ut-d., *mi* la *ut-d.*; ligne de quarte.
Ut-d.. mi-d. *ſol-d. ſi ré*, annonce.
Ut-d., fa-d. *la ut-d.*, détour ſur la ſixte.
Ut-d.. ré-d. *fa-d. la ut-d.*; } annonce.
Ut-d.. *ré-d. fa-d.* ſol-d. *ſi-d.*, }
Ut-d., *mi ſol-d.* ut-d., ligne de quinte.
Ut-d., *mi-d. ſol-d.* ut-d., changement de mode.
Mi-d.. ut-d. *mi-d. ſol-d. ſi*, annonce.
Fa-d., *ut-d.* fa-d. *la-d.*, ligne de quarte.
Mi... *ut-d. mi* fa-d. *la-d.*, annonce.
Ré-d., *ré-d. fa-d.* ſi, ligne de quarte.
Ré,.. *ré fa-d.* ſi, changement de mode.
Mi,.. ut *mi ſol* ut, ſaut majeur d'un demi-ton plus haut.

BASSES.	HARMONIES.
Mi...	ut *mi ſol ſi-b.*, annonce.
Fa,..	*ut* fa *la*, ligne de quarte.
Fa d..	ré *fa-d. la ut*, annonce.
Sol,..	*ré* ſol *ſi*, ſaut de ſeconde.
Sol-d..	*ré fa* ſol-d. *ſi*, annonce.
La,..	*ut mi* la, détour ſur la ſeconde.
Sol...	ut *mi ſol ſi-b.*, annonce.
Fa,..	*ut* fa *la*, détour ſur la ſixte.
Fa-d...	*ut mi-b.* fa-d. *la*, annonce.
Sol,..	*ſi-b. ré* ſol, détour ſur la ſeconde.
Fa...	ſi-b. *ré fa la-b.*, annonce.
Mi b.,	*ſi-b.* mi-b. *ſol*, détour ſur la ſixte.
Ré-b.,	*ré-b. fa* ſi-b., ſaut de quinte.
Ut...	ut *mi ſol ſi-b.*, annonce.
Fa,..	*ut* fa *la-b.*, ligne de quinte.
Fa,..	*ut* fa *la*, changement de mode.
Mi...	ut-d. *mi ſol ſi-b.*, annonce.
Ré,..	ré *fa la*, détour ſur la ſixte.
Ut...	*ut mi-b.* fa *la*, annonce.
Si-b.,	ſi-b. *ré fa* ſi-b., détour ſur la ſixte.
Si...	ſi *ré fa la-b.*, annonce.
Ut,..	ut *mi-b. ſol*, détour ſur la ſeconde.

BASSES.	HARMONIES.
La-b.,	*ut mi-b.* la-b., détour ſur la ſixte.
Sol-b.	*ut mi-b. ſol-b.* la-b., annonce.
Fa,..	ré-b *fa la-b.,* ligne de quarte.
Fa...	ré *fa la-b. ut-b.,* annonce.
Mi-b.,	mi-b. *ſol-b. ſi-b.,* détour ſur la ſeconde.
Mi-b.,	mi-b. *ſol ſi-b.,* changement de mode.
Ré...	*ré fa* ſol *ſi*, annonce.
Ut,..	ut *mi-b. ſol* ut, détour ſur la ſixte.
Ut,..	ut *mi ſol* ut, changement de mode.
&c.	&c.

La baſſe & les poſitions harmoniques ſont données dans cet exemple ; le prononçant ſur l'inſtrument, le Diſciple n'eſt plus chargé que du ſoin de placer les notes de la baſſe & des harmonies dans les octaves du milieu de l'inſtrument, enfin d'éviter les ſons trop aigus & les ſons trop graves, qui ne conviennent qu'aux caprices de la mélodie : il eſt le

maître de plaquer les harmonies avec la baſſe, ou bien de les harpégier & de les embellir ſuivant les notions des articles 40, 41, 42, 43 & 44; s'il choiſit une batterie qui exige toujours quatre notes, il peut ajouter un uniſſon à chaque conſonnance, & s'il n'a beſoin que de trois notes, il peut toujours omettre dans l'harmonie l'uniſſon de la baſſe. La ponctuation eſt indéterminée, chacun la mettra à ſa guiſe, répétera, quand il le jugera à propos, les conſonnances & les diſſonances, pour faire durer un peu tantôt les annonces, & tantôt les repos.

On pourroit prolonger cette chaîne à l'infini, y faire entrer tous les tons & tous les changemens; on auroit toujours des combinaiſons nouvelles, & ſouvent de très-piquantes.

Le Diſciple doit s'arrêter ici, s'il croit pouvoir un jour groſſir le nombre des génies créateurs. Il faut qu'il familiariſe ſa tête avec la chaîne générale & indé-

terminée des tons prononcés & annoncés, car on ne choisit bien les marches particulieres de chaque morceau, que quand on est maître de toutes les marches. Il pourroit, *par exemple*, 1°. parcourir rapidement & idéalement, abstraction faite des intonations & des annonces, des étendues telles que la suivante....

Ut majeur, ...	premier ton.
Fa majeur, ...	ligne de quarte.
Ré mineur, ...	détour sur la sixte.
La mineur, ...	ligne de quinte.
Si-bémol majeur, ..	saut majeur d'un demi-ton plus haut.
Sol majeur, ...	saut de sixte.
Ré majeur, ...	ligne de quinte.
Mi mineur, ...	détour sur la seconde.
Ut majeur, ...	détour sur la sixte.
Ré mineur, ...	détour sur la seconde.
Si-bémol majeur, ..	détour sur la sixte.
Si-bémol mineur, ..	changement de mode.
La-bémol mineur, ..	saut de septieme.

Mi-bémol majeur, majeur de la quinte.
Fa mineur, ... détour ſur la ſeconde.
Fa majeur, ... changement de mode.
Mi mineur, ... détour ſur la ſeptieme.
Si mineur, ... ligne de quinte.
Ré mineur, ... ſaut de tierce.
Ré majeur, ... changement de mode.
La majeur, ... ligne de quinte.
Mi majeur, ... ligne de quinte.
Sol-dieze mineur, détour ſur la tierce.
Ut-dieze mineur, ligne de quarte.
Ut-dieze majeur, changement de mode.
&c. &c.

2°. Il pourroit revenir ſur ſa chaîne, prononcer l'intonation de chaque ton ; & 3°. annoncer les tons dont la ſucceſſion d'intonations choqueroit ſon organe.

L'enfant du génie, qui ſait chanter ou jouer d'un inſtrument, pourroit ici exercer ſon chant mélodieux, diſant tantôt tous les ſons de l'harmonie, & tantôt choiſiſſant ceux qui plaiſent à ſa fantaiſie, mêler par fois avec ceux-ci les autres notes de la gamme & même tous

les ſons poſſibles de l'octave, pour donner aux ſons de l'harmonie des ombres & des demi-teintes. Car les élémens de la chaîne générale ſont la baſe du *prélude* des *caprices*, & de tout ce qu'on nomme vulgairement *point d'orgue.*

Le Lecteur qui borne ſon ambition à ſavoir admirer les chefs-d'œuvre d'autrui, paſſera légérement ſur la chaîne générale & indéterminée des articles 69, 70, 71, 72, 73 & du préſent article ; il atteindra ſon but, s'il s'occupe ſérieuſement des articles qui les précedent, & qui leur ſuccedent.

103. Nos trois annonces pourroient auſſi embellir les exemples de la chaîne particuliere des tons, mais il ne faut pas toujours revenir ſur ſes pas ; avançons, nous trouverons des conſtructions nouvelles, & toutes les annonces employées. D'ailleurs, les conſtructions des derniers articles de la ſeconde partie, tant du *récitatif* que de l'*ariette*, ſont aſſez rares; on pourroit bien les laiſſer ſubſiſter telles

qu'elles ſont, juſqu'au temps où nos Compoſiteurs célebres auront enrichi l'art de ces ſortes de productions.

104. Les conſonnances analogues ne ſont pas les ſeules harmonies qui phraſent avec les conſonnances repos, les harmonies diſſonantes de la gamme *contraſtent* bien davantage avec ces mêmes repos. En *ut*, la conſonnance de quinte *ſol ſi ré* phraſe avec le principal repos, avec la conſonnance de la nature *ut mi ſol*, à cauſe des ſons *appels ſi* & *ré*, qui ſont conjoints avec les ſons repos *ut* & *mi*; ils contraſtent & diſſonent avec les ſons de la nature. La diſſonance de dominante *ſol ſi ré fa* renferme 3 ſons conjoints, qui contraſtent & diſſonent avec les mêmes ſons de la nature; de plus, cette harmonie diſſone en elle-même, comme nous avons vu ci-deſſus; donc elle exige doublement le repos. La conſonnance de ſeconde *ré fa la* phraſe avec le ſecond repos, avec le repos de là conſonnance de quinte *ſol ſi ré*, à

cause des notes *fa* & *la*, qui contrastent & dissonent avec *sol* & *si*, premieres notes de la consonnance repos ; dans la dissonance de seconde *ré fa la ut*, trois notes contrastent & dissonent avec les mêmes notes de la consonnance repos ; de plus, cette harmonie dissone en elle-même, donc elle exige doublement un repos. On peut dire la même chose de toutes les dissonances de la gamme ; les unes renferment des notes qui *contrastent* & qui dissonent avec les sons de la consonnance du principal repos (*repos de la tonique*) ; & les autres renferment quelques notes qui *contrastent* & qui dissonentavec les sons de la consonnance du second repos (*repos de quinte*).

Donc les dissonances de la gamme phrasent avec la consonnance de la tonique, ou avec la consonnance de la quinte. La dissonance de la quarte phrase avec la consonnance de la quinte de la même maniere que la dissonance de sensible phrase avec la consonnance de la tonique.

La diſſonance de ſeconde qui ſollicite le repos de quinte, conduit auſſi au repos principal. La diſſonance de ſixte phraſe avec la conſonnance de quinte, de la même maniere que la diſſonance de ſeconde phraſe avec la conſonnance de tonique. La diſſonance de tonique mene aux ſons harmoniques de la conſonnance de quinte. Enfin, la diſſonance de tierce ne ſollicite que le retour de la tonique.

La diſſonance de dominante phraſe auſſi par fois avec la conſonnance de la ſixte, pour *ſuſpendre* la concluſion de la phraſe finale. Cette conſonnance ainſi amenée, forme un troiſieme repos dans la gamme, un *repos ſuſpenſif.*

105. Le point, les deux points & la virgule & point figurent pour les trois principaux repos de la gamme. (art. 75.) Récapitulons les harmonies qui conduiſent à ces trois repos; commençons par le principal, par le repos de tonique, par le *point harmonique.*

Si la conſonnance de la nature peut ſuccéder

ſuccéder immédiatement à toutes les harmonies de la gamme ; chacune pourtant ne contraſte & ne diſſone pas aſſez avec elle, pour exiger ſon retour. Trois diſſonances ſeulement phraſent avec la conſonnance de la nature, les diſſonances de dominante, de ſenſible & de ſeconde. Les conſonnances de la dominante, de la quarte & de la ſeconde phraſent auſſi avec l'harmonie de la nature.

Phraſes qui terminent au repos principal de la gamme, par ordre & par gradation du moins au plus.

1°. En majeur.

Conſonnance de quarte, conſ. de tonique.
conſ. de ſeconde..... conſ. de tonique.
diſſonance de ſeconde.. conſ. de tonique.
conſ. de dominante... conſ. de tonique.
diſſ. de dominante.... conſ. de tonique.
diſſ. de ſenſible...... conſ. de tonique.

2°. En mineur.

Conſonnance de quarte, conſ. de tonique.

diſſonance de ſeconde... conſ. de tonique.
conſ. de dominante.... conſ. de tonique.
diſſ. de dominante...., conſ. de tonique.
diſſ. de ſenſible...... conſ. de tonique.

La conſonnance de la quinte ne phraſe pas non plus avec toutes les conſonnances & avec toutes les diſſonances qui la ſollicitent. Les harmonies de la ſeconde, de la quarte & de la ſixte, avec la conſonnance de la tonique, ſont les ſeules qui *contraſtent* & qui diſſonent aſſez avec elle, pour exiger en phraſe ſon retour & un repos harmonique de deux points.

Phraſes qui terminent au repos de quinte, par ordre & par gradation du moins au plus.

1°. En majeur.

Conſ. de tonique..... conſ. de quinte.
conſ. de ſixte....... conſ. de quinte.
diſſonance de ſixte... conſ. de quinte.
conſ. de ſeconde..... conſ. de quinte.
diſſonance de ſeconde.. conſ. de quinte.

conſ. de quarte...... conſ. de quinte.
diſſ. de quarte....... conſ. de quinte.

2°. En mineur.

Conſ. de tonique. conſ. majeur de quinte.
conſ. de ſixte... conſ. majeur de quinte.
diſſ. de ſixte.... conſ. majeur de quinte.
diſſ. de ſeconde.... conſ. majeur de quinte.
conſ. de quarte... conſ. majeur de quinte.
diſſ. de quarte... conſ. majeur de quinte.

La conſonnance de la ſixte n'eſt repos ſuſpenſif, repos harmonique de virgule & point, que quand elle ſuccede dans la phraſe finale à la conſonnance ou à la diſſonance de dominante ; car on ne peut ſuſpendre la concluſion, que quand on a donné des preuves ſuffiſantes pour pouvoir conclure. La conſonnance de dominante eſt la ſeule des analogues qui puiſſe amener immédiatement le repos final. (art. 75.) La diſſonance de dominante a la même force perſuaſive, elle a

le pas ſur les deux autres diſſonances qui phraſent encore avec la conſonnance principale. La diſſonance de ſeconde ne contraſte & ne diſſone pas aſſez avec les ſons de la nature, pour pouvoir amener le repos final; la diſſonance de la ſenſible contraſte, diſſone & fatigue trop, pour pouvoir amener un bon repos.

La diſſonance de ſixte & même la conſonnance de quarte prennent ſouvent la place de la conſonnance de ſixte, pour ſuſpendre la concluſion de la phraſe finale.

Le génie muſical a enrichi l'art de deux autres bonnes ſuſpenſions : pour l'une, voyez la phraſe finale de la derniere conſtruction *ariette* de la deuxieme partie de *cet Eſſai*, page 130. Une harmonie étrangere à la gamme ſuſpend la concluſion après une répétition de la phraſe finale; à cette harmonie *ſuſpenſive* ſuccede immédiatement une prononciation de la conſonnance principale, elle preſſe & avertit l'oreille de l'arrivée de

la vraie phraſe finale. Cette ſuſpenſion extraordinaire fait un bel effet dans tous les tons mineurs ; c'eſt la conſonnance majeure du ſaut d'un demi-ton plus haut ; elle eſt précédée & ſuivie d'une conſonnance ; elle ſuſpendra très-bien toutes les fois que les baſſes & les harmonies chemineront vers la concluſion, comme dans l'exemple cité ci-deſſus.

L'autre ſuſpenſion extraordinaire eſt encore une harmonie étrangere à la gamme ; c'eſt la diſſonance mineure de la ſenſible de quinte, qui ſuſpend aujourd'hui très-ſouvent la concluſion de la phraſe finale après les harmonies de dominante, & même après la diſſonance de ſeconde.

Pour trouver facilement dans toutes les octaves cette ſeconde harmonie *ſuſpenſive* extraordinaire, il faut ſuppoſer que la quinte eſt tonique d'une gamme mineure, & prendre la diſſonance de ſa ſenſible ; & comme la diſſonance de ſenſible eſt auſſi nommée harmonie de tous les ſons *appels* de la gamme, (art.

92.) nous dirons ici harmonie ou dissonance mineure des *appels* de la quinte, ou tout simplement les *appels* mineurs de la quinte. L'harmonie *fa-dieze* la ut *mi-bémol*, qui est la dissonance de sensible en *sol* mineur, est donc aussi l'harmonie des *appels* mineurs de la quinte en *ut*, & suspendra par extraordinaire la conclusion de la phrase finale, après les harmonies de la dominante *sol si ré* & *sol si ré fa*, & après la dissonance de seconde, tant en majeur qu'en mineur, après *ré fa la ut* & après *ré fa la-bémol ut*.

Le génie, pour employer ces suspensions extraordinaires, prolonge la phrase finale, la répete & la prépare, ou par une simple prononciation de la consonnance de la nature, ou par une phrase moins concluante. Dans les exemples de quelques-uns des art. suivans, nous trouverons la marche des phrases finales composées, tant pour la basse que pour les harmonies.

106. Il y a un quatrieme repos dans la gamme, c'est la *virgule harmonique:*

les consonnances de tierce, de seconde & de septieme sont des repos de virgule; elles sont par fois amenées par des harmonies qui *contrastent* & qui dissonent assez avec elles, pour exiger une petite pause de phrase. Chaque dissonance contraste avec plusieurs consonnances; la dissonance de sixte, *par exemple*, contraste avec les consonnances de quinte & de seconde, comme la dissonance de seconde contraste avec les consonnances de tonique & de quinte. La dissonance de sensible, qui exige le retour de la consonnance de la tonique, phrase aussi très-bien avec la consonnance de tierce. La dissonance de quarte, qui phrase avec la consonnance de quinte, amene aussi par fois, en mineur, le repos de virgule de la consonnance de septieme.

Les consonnances de sixte & de quarte sont aussi très-souvent amenées comme des repos de simples virgules; l'une par les harmonies de tierce, & l'autre par les harmonies de tonique.

107 Ici, comme à l'article 75, la phraſe finale peut être compoſée & progreſſive ; les diſſonances peuvent prendre la place des conſonnances analogues, & ſolliciter le repos principal dans une double, triple, quadruple & quintuple phraſe ; même toutes les diſſonances de la gamme peuvent concourir & exiger dans une phraſe progreſſive le retour du repos de la conſonnance de la nature. L'exemple pourra plaire au Diſciple ; je m'arrête en *ut* majeur.

Phraſe finale ſimple.

Sol ſi ré fa, diſſonance de dominante,
Ut mi ſol, conſonnance principale.

Phraſè finale double.

Ré fa la ut, diſſonance de ſeconde,
Sol ſi ré fa, diſſonance de dominante,
Ut mi ſol, conſonnance principale.

Phraſe finale triple.

La ut mi ſol, diſſonance de ſixte,
Ré fa la ut, diſſonance de ſeconde,
Sol ſi ré fa, diſſonance de dominante.

Ut mi ſol , conſonnance principale.

Phraſe finale quadruple.

La ut mi ſol, diſſonance de ſixte,
Fa la ut mi, diſſonance de quarte,
Ré fa la ut, diſſonance de ſeconde,
Sol ſi ré fa , diſſonance de dominante,
Ut mi ſol , conſonnance principale.

Phraſe finale quintuple.

Mi ſol ſi ré, diſſonance de tierce,
La ut mi ſol, diſſonance de ſixte,
Fa la ut mi, diſſonance de quarte,
Ré fa la ut, diſſonance de ſeconde,
Sol ſi ré fa, diſſonance de dominante,
Ut mi ſol , conſonnance principale.

Phraſe finale progreſſive.

Ut mi ſol ſi, diſſonance de la tonique,
Fa la ut mi, diſſonance de quarte,
Si ré fa la, diſſonance de ſenſible,
Mi ſol ſi ré , diſſonance de tierce,
La ut mi ſol, diſſonance de ſixte,
Ré fa la ut, diſſonance de ſeconde,
Sol ſi ré fa , diſſonance de dominante,
Ut mi ſol , conſonnance principale.

Le Lecteur qui voudra prononcer ces phrases sur l'instrument, mettra toujours les premieres notes des harmonies à la basse, choisira & ordonnera de lui-même les positions.

Les phrases composées sont plus intéressantes, si on mêle un peu les consonnances avec les dissonances, & sur-tout si on commence à solliciter le repos foiblement par des consonnances, & ensuite plus fortement par les dissonances.

108. On peut aussi arriver par gradation au repos de quinte & au repos de virgule. Allant, en mineur, au repos de quinte par phrases composées, on peut rendre les gradations presqu'imperceptibles, altérant, suivant les notions de l'art. 92, les dissonances de seconde & de quarte qui y conduisent immédiatement. En *ut*, la dissonance de seconde *ré fa la-bémol ut*, ainsi renforcée, se change en la dissonance *ré fa-d. la-b. ut*, qu'on nomme harmonie superflue, qui est une douzieme dissonance pour les tons mineurs.

La diſſonance de quarte *fa la-b. ut mi-b.*, renforcée ſuivant les mêmes notions, ſe change en l'harmonie *fa-d. la-b. ut mi-b.*, treizieme diſſonance des tons mineurs, qu'il faut nommer diſſonance de la ſenſible de quinte.

L'harmonie des quatre *appels* mineurs de quinte, qui eſt une des ſuſpenſions citées dans l'art. 105, augmente encore le nombre des diſſonances en mineur, & multiplie par fois les gradations des phraſes composées, qui terminent au repos de quinte.

Ces trois nouvelles harmonies ſont aujourd'hui tant employées en Muſique, qu'on peut les regarder comme eſſentielles au mode mineur, quoiqu'elles renferment toutes les trois des notes étrangeres à la gamme. Cette licence ne doit pas étonner ; il y a long-temps que le mode mineur n'eſt plus pur. Dans les phraſes ſuivantes, pour le ton mineur d'*ut*, les trois diſſonances extraordinaires ſont employées.

Phraſe double qui termine au repos de quinte.

Ré fa la-b. ut, diſſonance de ſeconde,
Réfa-d. la-b. ut, harmonie ſuperflue,
Sol ſi ré, ... conſonnance de quinte.

Phraſe triple qui termine au repos de quinte.

Fa la-b. ut mi-b., diſſonance de quarte,
Fa-d. la-b. ut mi-b., diſſonance de la ſenſible de quinte,
Fa-d. la ut mi-b., harmonie des 4 *appels* mineurs de quinte,
Sol ſi ré, ... conſonnance de quinte.

La-bémol & *ſol* ſont les deux notes qui ſonnent le mieux à la baſſe dans la premiere phraſe; *la-bémol* pour les deux diſſonances, & *ſol* pour la conſonnance. Dans le ſecond exemple, il faut dire à la baſſe *la-bémol* pour les 2 premieres diſſonances, *la* pour la troiſieme, & *ſol* pour le repos.

Chacune de ces trois diſſonances extraordinaires phraſe auſſi très-bien à elle ſeule avec la conſonnance de quinte : ce qui augmente le nombre de phraſes ſpécifiées dans l'article 105, pour terminer par les *deux points harmoniques.*

109. Ces harmonies extraordinaires nous donnent deux nouvelles eſpeces de diſſonances. Dans l'harmonie ſuperflue, *ré fa-d. la-b. ut*, une tierce moindre que la mineure, la tierce diminuée ſépare la note *fa-dieze* du *la-bémol* ; les deux autres tierces qui aident à ſéparer les 4 notes de la diſſonance, ſont toutes les deux majeures. Dans la diſſonance de la ſenſible de quinte, *fa-d. la-b. ut mi-b.*, toutes les trois tierces ſont différentes ; le nouvel intervalle, la tierce diminuée, concoure avec la tierce majeure & avec la tierce mineure, pour ſéparer les 4 notes de cette diſſonance. L'harmonie des quatre *appels* mineurs de quinte ſe confond avec la diſſonance de ſenſible d'une gamme mineure.

Le Diſciple voudra ſans doute anticiper, & prédire une dixieme eſpece de diſſonance, pour ſéparer les 4 notes de l'harmonie avec trois tierces majeures. Je ſuis fâché d'être obligé de le contrarier, mais une telle harmonie eſt impoſſible, de cette eſpece ſeroit l'harmonie.....

Ut mi ſol-dieze ſi-dieze.

Or le *ſi-diéze* exclut l'*ut* de toute gamme; ces deux notes ne peuvent pas exiſter enſemble. Donc....

110. Les phraſes que font les diſſonances de ſeconde, de dominante & de ſenſible, avec la conſonnance principale, ſont par fois inverſes dans la conſtruction, la conſonnance commence la phraſe, la diſſonance marque le repos, mais ce repos n'eſt pas définitif, c'eſt une eſpece de virgule ſuſpenſive, après elle il faut néceſſairement ramener le vrai repos de la conſonnance principale dans une phraſe directe. La phraſe inverſe commence un ſens; la phraſe directe qui ſuit, le dé-

termine. Les deux phraſes n'appartiennent pas toujours à une même gamme ; ſouvent la phraſe inverſe eſt dans un ton, & la phraſe directe eſt dans un autre. Les deux phraſes ſont tantôt compoſées des mêmes harmonies, & tantôt elles changent de diſſonances. La phraſe inverſe, produite par la conſonnance principale & par la diſſonance de ſeconde, eſt même ſuivie par fois d'une phraſe directe, qui termine à un nouveau repos.

Exemples.

1e. *Ut mi ſol.... ſol ſi ré fa ;* phraſe inverſe.
Sol ſi ré fa... ut mi ſol. phraſe directe.
2e. *Ut mi ſol.... ſol ſi ré fa ;* phraſe inverſe.
Ré fa-d. la ut.... ſol ſi ré. phraſe directe.
3e. *Ut mi ſol.... ſol ſi ré fa ;* phraſe inverſe.
Ut mi ſol ſi-b... fa la ut. — phraſe directe.
4e. *Ut mi-b. ſol... ſi ré fa la-b. ;* phraſe inverſe.
Sol ſi ré fa... ut mi-b. ſol. phraſe directe.
5e. *Ut mi ſol.... ré fa la ut ;* phraſe inverſe.
Sol ſi ré fa... ut mi ſol. phraſe directe.
6e. *Ut mi-b. ſol... ré fa la-b. ut;* phraſe inverſe.
Ré fa-d. la-b. ut.. ſol ſi ré : phraſe directe.

7°. *Ut mi ſol. . . . ré fa la ut;* phraſe inverſe.
Ré fa la ut. . . fa-d. la ut mi-b.; phraſe dir.
Sol ſi ré fa. . . ut mi ſol. phraſe directe, finale.

Dans le ſeptieme exemple, il faut une troiſieme phraſe, pour compléter le ſens que la premiere phraſe directe ſuſpend.

Le Diſciple trouvera aiſément une baſſe pour ces harmonies, s'il a la fantaiſie d'ordonner leurs poſitions pour l'inſtrument.

111. Rappellons-nous les notions ſur l'étendue des harmonies, développée dans la conſéquence du cinquieme corollaire de l'art. 97, & nous comprendrons auſſi les phraſes de ſurpriſe, qui ornent par fois les compoſitions muſicales. A notre tour nous ferons des merveilles. . . . Etabli en *ut*, & phraſant avec la diſſonance de ſenſible, on peut rompre la phraſe, prendre l'harmonie *ſi ré fa la*, pour diſſonance de ſeconde en *la*, diriger cette diſſonance vers le repos de la tonique *la*, ou vers le repos de ſa quinte

mi:

mi : & on aura par ſurpriſe . . . .

Si ré fa la— la ut mi,
ou *Si ré fa la— mi ſol-d. ſi* :

quand l'oreille s'y attend à la phraſe . . . .

Si ré fa la— ut mi ſol.

Diſant une phraſe compoſée, on peut profiter de l'étendue de chaque diſſonance, quitter le ton, & par ſurpriſe terminer la phraſe dans un ton nouveau. *Par exemple*, dans la quintuple phraſe de l'article 107, rompant à la quatrieme diſſonance, *ré fa la ut*, on peut la regarder comme diſſonance de tierce, lui faire ſuccéder la dominante, *fa la ut mi-b*, pour terminer par ſurpriſe la phraſe en *ſi-bémol.*

Dans la phraſe progreſſive toutes les diſſonances de la gamme ſont employées dans un ordre conſtant ; les premieres notes des harmonies vont toujours de quarte en quarte, ſuivant les notes de la gamme en montant. Profitant de l'étendue des harmonies, on peut allonger & raccourcir

la phraſe , la faire paſſer par ſurpriſe en différens tons. Prenant, *par exemple*, la diſſonance de tonique, *ut mi ſol ſi*, pour diſſonance de ſixte & continuant la progreſſion, il faut dire, *fa-d. la ut mi*, pour ſeconde diſſonance, *ſi ré-d. fa-d. la* pour troiſieme qui eſt dominante en *mi* où on pourroit terminerla phraſe. Mais regardant de nouveau cette diſſonance comme une diſſonance de ſeptieme, on eſt en *ut-dièze* mineur où on peut continuer la progreſſion, diſant, pour quatrieme diſſonance, *mi ſol-d. ſi ré-d.*; regardant celle-ci comme une diſſonance de tonique, *la ut-d. mi ſol-d.* ſera la cinquieme diſſonance. Celle-ci priſe pour harmonie de ſixte, il faut encore deux diſſonances pour terminer en *ut-dièze* mineur. Voulant prolonger la phraſe, on prendra la derniere diſſonance pour une diſſonance de tonique, & on dira pour ſixieme diſſonance, *ré fa-d. la ut-d.*, pour ſeptieme, *ſol-d. ſi ré fa-d.*, pour huitieme, *ut-d, mi ſol-d. ſi*, qui eſt diſſonance de tierce; la regardant comme

diſſonance de ſeconde & continuant l'ordre de la progreſſion on aura la dominante *fa-d. la-d. ut-d. mi*, ſi on veut finir en *ſi*.

On pourroit ainſi continuer une progreſſion commencée, & la faire paſſer par *ſurpriſe* dans tous les tons majeurs & mineurs.

L'étendue naturelle des harmonies donne encore une ſurpriſe très-agréable. *Par exemple*, étant établi en mineur d'*ut*, & phraſant avec la diſſonance de ſenſible, *ſi ré fa la-b.*, on peut la regarder comme harmonie des quatre appels mineurs de quinte en *fa*, & lui faire ſuccéder la conſonnance majeure d'*ut* comme conſonnance de quinte. Dans ce cas, on aura par ſurpriſe......

Si ré fa la-bémol— ut mi ſol:

quatre *appels* mineurs de quinte, & repos de quinte en *fa*, tandis que l'oreille s'y attend à la phraſe ſuivante en *ut* mineur...

Si ré fa la-bémol— ut mi-bémol ſol.

112. La diſſonance de ſenſible des tons mineurs a auſſi une étendue extraordinaire, avec laquelle on peut faire des ſurpriſes plus étonnantes. Les quatre ſons qui compoſent cette diſſonance appartiennent à quatre tons ; chaque ſon eſt ſenſible & les quatre ſons ſont les quatre *appels* mineurs des quatre tons. La diſſonance de ſenſible *ſi ré fa la-bémol*, mene par ſurpriſe en *ut* mineur, en *mi-bémol* mineur, en *fa-dieze* mineur & en *la* mineur. Les quatre *appels* de ces quatre tons ſont...

Si, ré, fa, la-b., . . . 4 *appels* en *ut* mineur.
ré, fa, la-b. ut-b. . . 4 *appels* en *mi-b.* min.
mi-d. ſol-d. ſi, ré, . 4 *appels* en *fa-d.* min.
ſol-d. ſi, ré, fa, 4 *appels* en *la* min.

La note *fa* donne le même ſon que la note *mi-dieze* ; les notes *la-bémol* & *ſol-dieze*, donnent auſſi le même ſon ; *ſi* & *ut-bémol* encore un même ſon. Donc les 4 *appels* mineurs appartiennent à 4 tons. Donc phraſant en *ut* mineur avec la diſſonance de ſenſible on peut ſauver cette diſſonance par ſurpriſe en *mi-bémol* mineur, *en fa-dieze* mineur ou en *la* mineur.

Ces ſurpriſes ſont nommées tranſitions *enharmoniques*, elles ſont rares en Muſique ; l'identité du ſon *appel la-bémol* & du ſon *appel ſol-dieze* n'eſt pas la même que l'identité de la tonique *la-bémol* & de la tonique *ſol-dieze* dont j'ai parlé ci-deſſus pages 17 & 18. Outre qu'il faille changer de nom dans ces tranſitions *enharmoniques*, il faudroit auſſi hauſſer imperceptiblement l'*appel la-bémol* pour en faire l'*appel ſol-dieze* : ce qui eſt difficile dans l'exécution. (*q*)

113. Analyſant les articles précédens ſur les annonces de tons & ſur les con-

---

(*q*) C'eſt ici qu'on pourroit placer le *comma* de Pithagore (intervalle *enharmonique*, intervalle d'un neuvieme de *ton*) pour en ſéparer la ſixte mineure d'*ut* de la ſenſible de *la*. Mais je crois que le *virtuoſe* altere les ſons *appels* par inſtinct plutôt que par art.

Je ne m'arrête pas ſur la tranſition *en harmonique* très-difficile pour l'exécution & fort rare en compoſition, j'en ai dit un peu plus dans mon *Traité de Muſique*, pages 105, 106, 107, &c.

ſonnances *repos* ſollicitées & amenées, on découvre les mouvemens, les rapports & les notions ſuivantes, qui éclairciſſent la ſucceſſion des harmonies.

1°. Les notes qui diſſonent & qui contraſtent, montent ou deſcendent conſtamment d'un ton ou d'un demi-ton pour aller aux notes de la conſonnance *repos*.

2°. L'intervalle de quarte, compoſé de deux tons & demi, ou l'intervalle de ſeconde, compoſé tantôt d'un ton & tantôt d'un demi-ton, ſépare les premieres notes des deux harmonies qui phraſent. Dans les plus fortes phraſes, la premiere note de l'harmonie qui contraſte, qui fait déſirer & qui amene le repos, eſt au grave de la principale note du repos; elle eſt au contraire à ſon aigu dans les plus foibles phraſes. La premiere note de la conſonnance *repos* eſt au milieu des premieres notes des harmonies qui contraſtent, qui diſſonent & qui ſollicitent. Voici l'exemple pour le repos principal en *ut*...

Sol — Ut — fa
Si — Ut — ré

La consonance principale du ton *ut* le *point harmonique*, fait plaisir à l'oreille après la sollicitation des harmonies de la quarte *fa* & de la seconde *ré*; mais elle la contente bien davantage après la sollicitation des harmonies de la quinte *sol* & de la sensible *si*.

L'exemple suivant représente les premieres notes de la consonnance du repos de quinte & des harmonies qui le sollicitent au grave & à l'aigu ; il est encore pour le ton d'*ut*.

Ré ——— *Sol*— *ut*
Fa ——-—- *Sol*— *la*
Fa-dieze— *Sol* — *la-bémol*

3°. Une seule phrase simple ne se laisse pas classer, selon le rapport précédent ; la dissonance de seconde & l'harmonie des quatre *appels* mineurs de quinte phrasent ensemble en tout ton, comme nous avons vu ci-dessus ; or leurs premieres notes sont séparées par un intervalle de tierce. La seconde sépare les premieres notes de toutes les autres phrases *suspensives*.

La tierce ſépare auſſi par fois les premieres ſollicitations des phraſes compoſées & progreſſives.

Si l'intervalle de tierce ſépare les premieres notes des harmonies qui ſe ſuccedent dans la même gamme, il n'y a pas beaucoup de mouvement de l'une à l'autre ; une ſeule note eſt changée, & par conſéquent il n'y a pas aſſez de contraſte pour pouvoir placer un repos, il faut auparavant ajouter au moins une ſollicitation plus forte. Dans la phraſe *ſuſpenſive* extraordinaire qui fait exception, deux notes ſont changées d'une harmonie à l'autre, & elles ne ſont pas toutes priſes dans une même gamme, ce qui augmente le contraſte.

4°. Affirmant des harmonies ce qui ne convient, à proprement parler, qu'à leurs premieres notes, on peut dire en général que les harmonies, dans leur ſucceſſion, marchent par quarte, par tierce & par ſeconde ; car les intervalles de quinte, de ſixte & de ſeptieme ſe réduiſent aux intervalles de quarte, de tierce & de ſeconde.

La quinte à l'aigu eſt une quarte au grave; la ſixte à l'aigu eſt une tierce au grave; & la ſeptieme à l'aigu n'eſt qu'une ſeconde au grave.

Le plus grand intervalle ſépare ordinairement les harmonies dans leur marche ; elles vont le plus ſouvent par quarte, c'eſt la marche harmonique par excellence ; elle eſt obſervée dans les principales phraſes ſimples, compoſées & progreſſives. Les harmonies qui ſe ſuccedent par quarte ont un mouvement tempéré ; ſans être trop fort, il eſt aſſez ſenſible pour faire impreſſion : deux notes changent chaque fois, d'une conſonnance ou d'une diſſonance à l'autre, montent ou deſcendent pour faire place à leurs voiſines.

La ſeconde, le plus petit intervalle, qui ſépare auſſi très-ſouvent les harmonies de la phraſe ſimple, compoſée & progreſſive, paroît principalement fait pour ſéparer une phraſe de l'autre ; car dans la marche harmonique par ſeconde, trois nouvelles notes prennent chaque fois la place

de deux ou de trois notes de l'harmonie précédente.

5°. Les trois intervalles ſpécifiés pour ſéparer les premieres notes des harmonies dans leur ſucceſſion, ne ſont pas des eſpaces fixes. La quarte qui eſt ordinairement une diſtance de deux tons & demi, a par fois trois tons, & même quelquefois deux tons ſeulement. Dans la phraſe progreſſive de l'article 107, la ſeconde & la troiſieme diſſonances ſont ſéparées d'un intervalle de quarte, compoſé de trois tons : dans la double phraſe ſuivante...

Ut mi ſol ſi, diſſonance de tierce,
Sol-d. ſi ré fa, diſſonance de ſenſible,
La ut mi, conſonnance principale.

La quarte qui ſépare les deux ſollicitations eſt un intervalle de deux tons ſeulement. Ici le mouvement ordinaire de la la marche par quarte n'eſt plus obſervé ; trois notes changent comme dans la marche par ſeconde.

La tierce qui eſt ordinairement une diſtance de deux tons ou d'un ton & demi, eſt par fois compoſée ſeulement d'un ton, comme dans la ſéparation des deux ſollicitations de la phraſe double ſuivante. :

La-b. ut mi-b. ſol, diſſonance de ſixte,
Fa-d. la-b. ut mi-b., diſſonance de la ſenſible de quinte,
Sol ſi ré: — conſonnance & repos de quinte.

Dans nos phraſes ſimples nous avons déjà vu des ſéparations de ſeconde d'un ton & d'un demi-ton; dans la phraſe compoſée ſuivante nous pourrons obſerver un intervalle de ſeconde, compoſé de trois demi-tons, qui ſépare les deux ſollicitations.

Ut mi ſol, .. conſonnance de ſixte,
Ré-d. fa-d. la ut, diſſonance de ſenſible,
Mi ſol ſi. — conſonnance principale.

114. On ne trouve pas tant de richeſſes harmoniques dans chaque morceau de

Musique, mais tout peut entrer dans la construction des différens morceaux qui composent un Poëme ou un autre œuvre musical. Une seule gamme, la dissonance de dominante, les consonnances de tonique & de quinte avec un repos suspensif, suffisent pour compléter le sens de la période.

La phrase finale est susceptible de 14 répétitions dont les nuances de repos font disparoître l'uniformité. Le repos final de la consonnance principale est plus ou moins grand, selon que la basse est tonique, tierce ou quinte. Chacune de ces trois basses de la consonnance repos, peut être amenée par les quatre notes qui composent la dissonance de dominante qui sollicite; de plus la tonique & la tierce peuvent sonner à la basse par *anticipation*, tandis que la dissonance sollicite encore : voici les 14 répétitions de la phrase finale en *ut* majeur.

BASSES. HARMONIES.

1°. *Sol...* *sol si ré fa*,
Ut. — *ut mi sol*.

BASSES. HARMONIES.

2°. *Si… ſol ſi ré fa,*
Ut.— *ut mi ſol.*
3°. *Ré… ſol ſi ré fa,*
Ut.— *ut mi ſol.*
4°. *Fa… ſol ſi ré fa,*
Ut.— *ut mi ſol.*
5°. *Sol… ſol ſi ré fa,*
Mi.— *ut mi ſol.*
6°. *Si… ſol ſi ré fa,*
Mi.— *ut mi ſol.*
7°. *Ré… ſol ſi ré fa,*
Mi.— *ut mi ſol.*
8°. *Fa… ſol ſi ré fa,*
Mi.— *ut mi ſol.*
9°. *Sol… ſol ſi ré fa,*
Sol.— ut mi ſol.
10°. *Si… ſol ſi ré fa,*
Sol.— *ut mi ſol.*
11°. *Ré… ſol ſi ré fa,*
Sol.— *ut mi ſol.*
12°. *Fa… ſol ſi ré fa,*
Sol.— *ut mi ſol.*

	Basses.	Harmonies.
13°.	*Ut...*	*ſol ſi ré fa,*
	Ut.—	*ut mi ſol.*
14°.	*Mi...*	*ſol ſi ré fa,*
	Mi.—	*ut mi ſol.*

De ces 14 répétitions la premiere eſt la plus forte, la plus concluante, c'eſt la vraie phraſe finale; les premieres notes des harmonies ou leurs uniſſons figurent au grave, la baſſe ſonne la quinte durant la ſollicitation, & puis elle parcoure le plus grand eſpace, franchit à la fois 4 dégrés, deſcend d'une quinte, ou bien pour abréger le chemin, elle ne fait qu'un pas de 3 dégrés & monte d'une quarte pour ſonner le principal ſon du repos & pour marquer le point harmonique.

Le repos n'eſt pas auſſi grand dans les répétitions où la baſſe ne fait qu'un petit pas d'un dégré pour monter ou pour deſcendre ſur une note de la conſonnance.

Dans la neuvieme répétition on voit la plus petite nuance de repos; elle pré-

cede & prépare ordinairement, dans la conſtruction, la finale, la cadence parfaite, le vrai point harmonique.

Dans la quatrieme répétition la baſſe fait un pas de 3 degrés & deſcend d'une quarte pour ſonner la principale note du repos : c'eſt-là la cadence irréguliere, la finale incomplette.

Dans la cinquieme répétition on peut voir la cadence imparfaite, la baſſe deſcend & tend vers la tonique, mais elle s'arrête en chemin & ſe repoſe ſur la tierce ou ſur la médiante.

La treizieme répétition eſt principalement faite pour fixer le ton.

Les 14 répétitions ſont également propres aux deux modes de chaque octave : la derniere eſt plus employée en mineur qu'en majeur.

Dans les deux exemples ſuivans on trouvera les répétitions de la phraſe finale les plus agréables & les plus uſitées en Muſique, elles ſont ordonnées avec le repos de quinte & avec un repos ſuſpenſif.

PÉRIODE HARMONIQUE.

Premier exemple.

BASSES. HARMONIES.

Ut,— *mi ʃol ut*, intonation.
Ut — *ré fa* ſol *ʃi*,
Ut;— *mi ʃol* ut, le ton fixé.
Ré — *ré fa* ſol *ʃi*.
Mi,— *mi ʃol* ut.
Ré — *ré fa* ſol *ʃi*.
Ut,— *mi ʃol* ut.
Sol:— *ré* ſol *ʃi*, repos de quinte.
Mi,— *mi ʃol* ut, prononciation.
Fa — *ré fa* ſol *ʃi*.
Mi,— *mi ʃol* ut.
Si — *ré fa* ſol *ʃi*.
Ut,— *mi ʃol* ut.
Sol— *ré fa* ſol *ʃi*.
Sol,— *mi ʃol* ut.
Sol — *ré fa* ſol *ʃi*.
La;— *ut mi* la, repos ſuſpenſif.
Sol— *ré fa* ſol *ʃi*.
Ut.— *ut mi ʃol* ut, repos final.

PÉRIODE HARMONIQUE.

Second exemple.

BASSES. HARMONIES.



La,— *ut mi* la, intonation.
Si — *ſi ré* mi *ſol-d.*
Ut,— *ut mi* la.
Ré — *ſi ré* mi *ſol-d.*
Ut — *ſi ré* mi *ſol-d.*
Ut,— *ut mi* la.
Si — *ſi ré* mi *ſol-d.*
La — *ſi ré* mi *ſol-d.*
La,— *ut mi* la.
Mi:— *ſi* mi *ſol-d.*, repos de quinte.
Ut,— *ut mi* la, prononciation.
Si — *ſi ré* mi *ſol-d.*
La.— *ut mi* la.
La — *ut mi* la.
Si,— *ſi ré* mi *ſol-d.*, repos de phraſe inverſe.
Sol-d.— *ſi ré* mi *ſol-d.*
La ;— *ut mi* la.
Mi,— *ſi* mi *ſol-d.*, prononciation.
Mi — *ut mi* la.

BASSES. HARMONIES.



Mi:— *ſi* mi ſol-d., repos de quinte.
La,— *ut mi* la, prononciation.
Si — *ſi ré* mi *ſol-d.*
Ut — *ut mi* la.
Ré;— *ré fa* ſi-b., repos ſuſpenſif.
Mi — *ut mi* la, prononciation.
Mi— *ſi ré* mi *ſol-d.*
La.— *ut mi* la, repos final.

Reliſez la note (*o*) pag. 99; ici comme ci-deſſus, dans les conſtructions des conſonnances analogues, je prends les nuances du repos final pour des repos de virgule. Les quatre marques de la ponctuation harmonique, la virgule, le point, les deux points, la virgule & point, ſont répétés dans la même période, qui eſt toujours compoſée de pluſieurs parties, & chaque partie renferme un ſens plus ou moins complet; toutes les parties ſont liées & ordonnées de maniere à former un tout.

Dans le premier exemple la période eſt

composée de deux parties, le repos harmonique de deux points les séparent : la premiere partie termine au repos de quinte, & la seconde fait la conclusion au repos final. La premiere partie est composée de trois phrases particulieres & de deux consonnances prononcées qui sont deux mots détachés ; le sens de la premiere phrase est plus complet que celui des deux autres, les trois phrases font avec les deux prononciations un sens déterminé, le sens de la premiere partie. La seconde partie est composée d'une prononciation & de cinq phrases particulieres : le sens de la troisieme phrase est le moins complet, il prépare la conclusion de la cinquieme phrase que la quatrieme phrase suspend. Les huit phrases particulieres des deux parties sont liées & ordonnées avec les trois prononciations de maniere à former un sens complet, le sens d'une période harmonique. Dans le présent exemple sept des huit phrases ne sont qu'une même phrase répétée.

Dans le ſecond exemple la période eſt compoſée de 4 parties. La premiere termine au repos de quinte, elle renferme deux prononciations de conſonnances & trois phraſes particulieres, dont deux ſont un peu extraordinaires; la diſſonance y eſt prolongée pour une baſſe d'*anticipation.* La ſeconde termine au repos principal de la gamme; une prononciation avec une ſeule phraſe complette le ſens de cette partie. La troiſieme commence par une phraſe inverſe, une phraſe directe lui ſuccéde, la conſonnance de quinte y eſt prononcée & amenée par la conſonnance principale. Dans la quatrieme partie la conſonnance principale eſt deux fois prononcée, un repos ſuſpenſif extraordinaire eſt amené par une repétition de la phraſe finale, & la vraie phraſe finale fait la concluſion. Les quatre parties ne font qu'un tout; ici comme dans le premier exemple, les mots, les phraſes, & les membres ſont liés & ordonnés de maniere à for-

mer le ſens complet d'une période harmonique.

115. Les répétitions de la phraſe finale ſont encore plus merveilleuſes, ſi on varie un peu les gammes & ſi on ordonne les nuances : fixant *par exemple* un ton avec la treizieme répétition, phraſant dans un autre pour avoir un repos leger, plaçant dans un troiſieme un repos plus fort & puis dans un quatrieme une cadence imparfaite, une irréguliere dans un cinquieme, enfin la préparation & la cadence parfaite dans un ſixieme, &c. Le morceau ſuivant eſt un échantillon de diſcours harmonique qui a quelques prétentions, quoiqu'il ne ſoit fondé que ſur les élémens les plus ſimples. L'intonation y eſt deux fois prononcée, la conſonnance de quinte n'eſt prononcée qu'une ſeule fois ; & la conſonnance de ſixte ſuſpend un inſtant la concluſion, le reſte n'eſt qu'une répétition éternelle de la conſonnance principale amenée ou rappellée par la diſſonance de dominante.

CONSTRUCTION HARMONIQUE.

BASSES. HARMONIES.



Ré, — *ré fa la*, intonation du ton principal.
Ut-d.— *la ut-d. mi ſol.*
Ré, — *ré fa la.*
Mi — *la ut-d. mi ſol.*
Fa; — *ré fa la.*
Fa-d.— *ré fa-d. la ut*, annonce.
Sol,'— *ſol ſi-b. ré*, changement ſur la quarte.
La — *ré fa-d. là ut.*
Si-b.;— *Sol ſi-b. ré.*
Ut — *fa la ut mi-b.*, annonce.
Ré, — *ſi-b. ré fa*, changement ſur la ſixte.
Mi — *la ut-d. mi ſol*, annonce.
Fa; — *ré fa la*, retour du principal.
Mi — *mi ſol-d. ſi ré*, annonce.
Mi,— *la ut mi*, changement ſur la quinte.
Mi — *mi ſol-d. ſi ré.*
Mi,— *La ut mi.*
Mi:— *mi ſol-d. ſi*, repos de quinte.
Ut,— *la ut mi*, prononciation.
Si — *mi ſol-d. ſi ré.*

BASSES. HARMONIES.

La. — *la ut mi.*
Sol — *ſol ſi ré fa* , annonce.
Ut. — *ut mi ſol*, changement ſur la ſeptieme.
Ré — *ſol ſi ré fa.*
Mi, — *ut mi ſol.*
Mi — *ut mi ſol ſi-b.*, annonce.
Fa, — *fa la ut*, changement ſur la tierce.
Fa-d. — *ſi ré-d. fa-d. la*, annonce.
Sol, — *mi ſol ſi*, changement ſur la ſeconde.
Ré-d. — *ſi ré-d. fa-d. la.*
Mi, — *mi ſol ſi.*
Ut-d. — *la ut-d. mi ſol*, annonce.
Ré, — *ré fa la*, retour du principal.
Si — *ſol ſi ré fa*, annonce.
Ut, — *ut mi ſol* , changement ſur la ſeptieme.
La — *fa la ut mi-b.*, annonce.
Si-b., — *ſi-b. ré fa* , changement ſur la ſixte.
Fa-d. — *ré fa-d. la ut*, annonce.
Sol, — *ſol ſi-b. ré*, changement ſur la quarte.
La — *ré fa-d. la ut.*
Si-b., — *ſol ſi-b. ré.*

BASSES. HARMONIES.



Fa-d.— ré fa-d. la ut.
Sol, — ſol ſi-b. ré-
La — ré fa-d. la ut.
Si-b.;— ſol ſi-b. ré.
La — la ut-d. mi ſol, annonce.
La,— ré fa la, retour du principal.
La — la ut-d. mi ſol.
Si-b.; — ſi-b. ré fa, ſuſpenſion.
La'— la ut-d. mi ſol.
Ré.— ré fa la, repos final.

Ré mineur eſt le ton principal dans cet exemple, les tons intermédiaires lui ſont ſubordonnés, tous les changemens naturels ſont employés excepté le changement de mode & le majeur de la quinte: le morceau peut être claſſé parmi les conſtructions de l'*Ariette*. Le lecteur qui voudra eſſayer ce canevas ſur l'inſtrument, choiſira les bonnes poſitions & les ordonnera avec la baſſe. Il pourroit bien ne pas perdre ſa peine, la

ſimple ſuite de ces harmonies plaquées peut inſpirer un chant très-riche & très-animé.

116. Si nous ajoutons la diſſonance de ſeconde au fonds harmonique des trois derniers exemples, nous aurons les élémens du plus grand nombre de morceaux de Muſique, tous ſe reſſentent de la *regle de l'octave*, qu'on prêche par-tout dans les leçons de compoſition. Conſonnances de tonique & de quinte, diſſonances de ſeconde & de dominante : voilà toute la richeſſe harmonique de cette fameuſe *regle*. Avec la diſſonance de dominante on va à la tonique, avec la diſſonance de ſeconde on va à la quinte. Pour l'amour du *double emploi* on permet auſſi à la diſſonance de ſeconde d'aller de tems en tems à la tonique. En place de la ſuſpenſion, on permet de faire par fois la *cadence interrompue ;* c'eſt principalement à la diſſonance de ſixte qu'on impoſe la fonction d'interrompre la cadence ou le repos final

REGLE DE L'OCTAVE,

OU

Accompagnement naturel des 8 notes de la Gamme.

1°. En montant pour les deux modes.

BASSES	HARMONIES.
tonique, ...	conſonnance principale.
ſeconde.......	diſſonance de dominante
tierce,........	conſonnance principale.
quarte.........	diſſonance de ſeconde.
quinte : —.....	conſonnance de quinte.
ſixte(*majeure& min.*)	diſſonance de ſeconde.
ſeptieme *ſenſible*	diſſonance de dominante.
octave. —	conſonnance principale.

2°. En deſcendant pour le mode majeur.

octave........	conſonnance principale.
ſeptieme *ſenſible*;	conſonnance de quinte.
ſixte..........	diſſonance de ſeconde.
quinte : —	conſonnance de quinte.
quarte........	diſſonance de dominante.

Basses	Harmonies.
tierce, ...	conſonnance principale.
ſeconde	diſſonance de dominante.
tonique. — ..	conſonnance principale.

3°. En deſcendant pour le mode mineur.

octave	conſonnance principale.
ſeptieme;	conſ. *mineure* de quinte.
ſixte	diſſonance de ſeconde.
quinte: — ...	conſ. *majeure* de quinte.
quarte	diſſonance de dominante.
tierce, ...	conſonnance principale.
ſeconde.......	diſſonance de dominante.
tonique. —...	conſonnance principale.

L'accompagnement de cette regle eſt fort ſage ; marchant ainſi on ne ſe fatigue pas, ni en montant, ni en deſcendant. La conſonnance principale prononce le ton, la diſſonance de dominante qui ſuit, le fixe & rappelle un petit repos ſur la tierce ; la diſſonance de ſeconde prépare & amene un bon repos ſur la quinte. Etant peu fatigué & bien repoſé

on franchit à ſon aiſe les deux dégrés qui reſtent pour monter à l'octave : à l'aide de la double diſſonance de ſeconde & de dominante, on arrive au repos de la conſonnance principale de l'octave. En deſcendant, le premier pas eſt le plus difficile ; on a peur quand on regarde du haut en bas : une pauſe ſur le premier dégré pour ſe raſſurer, & puis ſur la quinte un bon repos préparé & amené avec la diſſonance de ſeconde. A ce repos ſuccedent deux répétitions de la phraſe finale pour repoſer encore ſur la tierce & ſur la tonique.

Montant & deſcendant la gamme ſuivant cette regle, on emploie une prononciation, une phraſe finale double, trois répétitions de la phraſe finale ſimple, le repos de quinte deux fois amené par la diſſonance de ſeconde & une fois par la conſonnance de la tonique : ſi on ajoutoit encore la vraie phraſe finale interrompue & non interrompue, on auroit un ſens complet, le ſens d'une période harmonique.

117. On embellit par fois l'accompagnement de la regle de l'octave, renforçant la diſſonance de ſeconde en deſcendant & ſubſtituant la ſenſible de quinte à la quarte : cette altération augmente le repos de la quinte en mineur, en majeur elle le change ; la diſſonance de ſeconde renforcée devient une diſſonance de dominante & la quinte devient une tonique. Cet embelliſſement eſt l'origine des fréquens changemens ſur la quinte ; le changement ſur la quarte n'eſt preſcrit que dans les préceptes du ſecond ordre, il n'a nul fondement dans la regle de l'octave, auſſi eſt-il plus rare dans les compoſitions muſicales : on voit plus ſouvent le changement favori pouſſé juſqu'à la double quinte, quoiqu'il devient alors un changement extraordinaire, le ſaut de la ſeconde. Le changement de mode & la ſucceſſion des deux tons relatifs ſont encore du reſſort des préceptes du ſecond ordre. Mais les autres changemens tant naturels qu'extraordinaires ſont négligés dans

les leçons de compoſition : on ne fait pas plus d'honneur aux conſonnances & aux diſſonances de la gamme, qui ne ſont pas ſoumiſes à la regle de l'octave. Si la diſſonance de ſixte jouit d'un petit privilège, elle le paye bien cher ; elle eſt aux ordres du caprice & de l'ignorance, ſouvent elle interrompt la cadence ſans rime ni raiſon. La diſſonance de ſenſible eſt obligée de porter le nom d'*emprunt* pour oſer ſe préſenter en bonne compagnie.

Si on apperçoit par haſard une harmonie ou un changement qui n'eſt pas preſcrit par les regles, on le critique, on le pourſuit juſqu'à ce que le ſuccès ait forcé les Docteurs de le reconnoître pour une inſpiration du génie, alors on revient au chapitre vague & confus des *licences* & on le laiſſe paſſer. Pour être bien venu auprès de certaines gens, il faudroit toujours ſe préſenter par quinte & par quarte : j'étois plus difficile encore, quand je commençois à appercevoir la ſageſſe & la fecondité de la regle de l'octave ; je ne vou-

lois voir que la quinte. Je me ſuis corrigé à meſure que j'ai découvert la richeſſe & les reſſources de l'art : aujourd'hui j'aime mieux abandonner la meilleure regle de l'eſprit humain, que de mépriſer la moindre beauté du génie ; je crois que le *préſent eſſai* pourroit corriger beaucoup de gens ; je crois auſſi que le mal ne ſera pas grand, ſi chacun reſte comme il eſt. En Muſique tout eſt bien ; ce qui ennuie les uns, amuſe les autres ; & le mot ſeul intéreſſe tout le monde (*r*).

(*r*) Le beau préſent des Dieux ! La Muſique charme tous les âges ; elle eſt à la portée de l'ignorant & du ſçavant ; elle inſpire le culte & le plaiſir ; le remords n'eſt jamais à ſa ſuite ; c'eſt de tous les arts le plus utile à la vie ſociale. L'*Orateur* diviſe les hommes ; le *Poëte* les trompe ; le *Peintre* & le *Sculpteur* les rendent muets & immobiles ; l'*Architecte* les ſépare & les iſole ; le *Muſicien* les rappelle & les raſſemble, les anime, leur agite le cœur, leur fait chérir les beſoins mutuels, & les unit. Le *Muſicien ſeul* a oſé polir les hommes pour les rendre ſociables, il a ſçu monter leur imagi-

118. Je vais essayer encore quelques exemples, je ne m'assujettis pas aux regles, je profite des richesses & des ressources de l'art, que je prends pour un jardin public & universel ; il est aujourd'hui défriché & planté *ce jardin* : chacun peut cueillir les fleurs qu'il veut mettre à son bouquet.

O toi, Génie créateur ! viens à mon secours ; prête-moi une étincelle de ton feu divin : élevant l'art, tu éléves tes Autels.

PREMIER EXEMPLE.

Période Harmonique.

BASSES. HARMONIES.



Ut,.. ut *mi sol* ut, intonation.
Ut. .. *ut* fa *la ut.*
Ut, .. ut *mi sol* ut.

---

nation : eh ! s'il ne s'étoit pas brouillé avec sa sœur. . . — Eh bien qu'en seroit-il arrivé ? — Pardonnez un écart. — Achevez —. . . Chacun danseroit en mesure.

BASSES. HARMONIES.

Ut... *ré fa* ſol *ſi.*
Ut ;.. ut *mi ſol* ut.
Fa... *ut* fa *la ut.*
Ut,.. ut *mi ſol* ut.
Sol... *ſi ré* ſol *ſi.*
Ut. — ut *mi ſol* ut.
Ut ,.. ut *mi ſol* ut, prononciation.
Ré... *ré fa* ſol *ſi.*
Mi,.. ut *mi ſol* ut.
Fa... ré *fa la ut.*
Sol:.. *ré* ſol *ſi* , repos de quinte.
Mi ,.. ut *mi ſol* ut , prononciation.
Fa... *ré fa* ſol *ſi.*
Mi,.. ut *mi ſol* ut.
Fa... *ré fa* ſol *ſi.*
Mi ;.. ut *mi ſol* ut.
Fa... *la ut* fa *la.*
Mi,.. *ſol* ut *mi ſol.*
Ré... ſol *ſi ré fa.*
Ut. — *ſol* ut *mi.*
Mi... ut *mi ſol.*
Fa;.. *ut* ré *fa la* , phraſe inverſe.

BASSES. HARMONIES.

Fa... *ut* ré *fa la*.
Fa-d.; *ut mi-b.* fa-d. *la*, ſuſpenſion.
Sol,.. ut mi ſol, prononciation.
Sol... *ſi ré fa* ſol.
Ut.— *ſol* ut *mi*, repos final.

SECOND EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Conſtruction d'Ariette.

BASSES. HARMONIES.

Ut,.. *mi-b. ſol* ut, intonation du ton principal.
Ut... ré *fa la-b. ut.*
Ut... *ré fa* ſol *ſi.*
Ut.— ut *mi-b. ſol* ut.
Ré... *ré fa* ſol *ſi.*
Mi-b., ut *mi-b. ſol* ut.
Ré... *ré fa* ſol *ſi.*
Ut.— ut *mi-b. ſol* ut.
Si,.. *ſi ré* ſol, changement ſur la quinte.

BASSES.	HARMONIES.
Si-b.;	*ſi-b. ré* ſol, changement ſur la quinte.
La...	la *ut-d. mi ſol*, annonce.
La,..	*la* ré *fa*, changement ſur la ſeconde.
La...	*la ut mi-b.* fa, annonce.
Si-b.,.	ſi-b. *ré fa*, changement ſur la ſeptieme.
La-b..	ſi-b. *ré fa la-b.*, annonce.
Sol,..	*ſi-b.* mi-b. *ſol*, changement ſur la tierce, ton relatif.
La-b..	*mi-b.* fa *la-b. ut.*
Si-b.,.	mi-b. *ſol ſi-b.*
Si-b...	*ré fa la-b.* ſi-b.
Mi-b.—	*ſi-b.* mi-b. *ſol*, repos final.
Mi...	ut *mi ſol ſi-b.*, annonce.
Fa,..	*ut* fa *la-b.*, changement ſur la quarte.
Ré-b..	*ré-b. fa la-b.* ſi.
Ut:—	ut *mi ſol* ut, repos de quinte.
La-b.,	*ut mi-b.* la-b. changement ſur la ſixte.
La-b..	*fa la-b.* ré-b.
La-b.,	*mi-b.* la-b. *ut.*

BASSES. HARMONIES.

La-b. *ré-b.* mi-b. *ſol. ſi-b.*
La-b., *ut mi-b.* la-b.
La-b. *fa la b.* ré-b.
La-b., *mi-b.* la-b. *ut.*
La-b. *ré-b.* mi-b. *ſol ſi-b.*
La-b.—*ut mi-b.* la-b.
La ;... *ut mi-b. ſol-b.* la, annonce de ſi-b. mineur, ſaut de ſeptieme.
La ;.. *ut mi-b.* fa *la*, annonce encore en *ſi-b.*
La.... *mi-b.* fa-d. *la ut*, annonce en *ſol*, tranſition & ſurpriſe enharmonique.
La.... ré *fa-d. la ut*, ſeconde annonce.
Si-b., *ré* ſol *ſi-b.*, changement ſur la quinte.
Si.... *ré fa* ſol *ſi*, annonce.
Ut,... ut *mi-b. ſol* ut, retour du ton principal.
Fa.... *ré fa* ſol *ſi.*
Mi-b., ut *mi-b. ſol* ut.
Fa.... ré *fa la-b. ut.*
Sol,.. ut *mi-b. ſol.* ut.
Sol... *ré fa ſol ſi.*
Ut,—. ut *mi-b. ſol* ut, repos final.

TROISIEME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Conſtruction d'Ariette.

BASSES.	HARMONIES.
Mi,...	*ſi* mi *ſol-d.* *ſi*, intonation du ton principal.
Mi...	*ut-d. mi* la ut-d.
Mi,...	*ſi* mi *ſol-d.* *ſi*.
Mi...	ſi *ré-d. fa-d. la*.
Mi,...	*ſi* mi *ſol-d.*
Mi...	*mi* la *ut-d.*
Mi...	*fa-d. la* ſi *ré-d.*
Mi —	mi *ſol-d. ſi* mi.
Ut-d.	*ut-d. mi* la.
Si, ..	*ſi* mi *ſol-d.*
La....	*la* ſi *ré-d. fa-d.*
Sol-d.,	*ſol-d. ſi* mi.
La....	*mi* la *ut-d.*
Sol d.,	mi *ſol-d. ſi*.
Fa-d.	ſi *ré-d. fa-d. la*.
Mi;..	*ſi* mi *ſol d.*
La....	*mi* fa-d. *la ut-d.*
Si,....	mi *ſol-d. ſi*.

BASSES.	HARMONIES.
Si-d.	ſi-d. *ré-d. fa-d. la.*
Ut-d. ;	ut-d. *mi ſol-d.* , repos ſuſpenſif.
La . . .	*mi* fa-d. *la ut-d.*
Si, . . .	mi *ſol-d. ſi.*
Si . . .	ſi *ré-d. fa-d. la.*
Mi. —	*ſi* mi *ſol-d.* , repos final.
Ut d. ,	*ut-d. mi* la , chang. ſur la quarte.
Ré. . . .	*ré* mi *ſol-d. ſi.*
Ut-d. ,	*ut-d. mi* la.
Ré. . . .	*ré* mi *ſol-d. ſi.*
Ut-d. ,	*ut-d. mi* la.
Ré. . . .	*la* ré *fa-d.*
Ut-d. ,	la *ut-d. mi.*
Si	mi *ſol-d. ſi ré.*
La, . .	*mi* la *ut-d.*
Fa-d.	*fa-d. la* ré.
Mi, . .	*mi* la *ut-d.*
Ré. . .	*ré* mi *ſol-d ſi.*
Ut-d. ;	*ut-d. mi* la.
Ut-d.	*ut-d. mi* fa-d. *la-d.* , annonce.
Si ;. . .	*ré fa-d.* ſi , ſaut de quinte.
Si . . .	*ré* mi-d. *ſol-d. ſi* , annonce.

BASSES.	HARMONIES.
La,..	*ut-d.* fa-d. *la*, chang. ſur la ſeconde.
Si...	*fa-d.* ſi *ré.*
Ut-d.	*mi-d. ſol-d. ſi* ut-d.
Fa-d.—	*ut-d.* fa-d. *la*, repos final.
Ré-d.	ſi *ré-d. fa-d.* ſi, annonce.
Mi,..	*ſi* mi *ſol-d. ſi*, retour du principal.
Fa-d.	ſi *ré-d. fa-d.* ſi.
Sol-d.,	*ſi* mi *ſol-d. ſi.*
Ré-d.	ſi *ré-d. fa-d.* ſi.
Mi, .	*ſi* mi *ſol-d. ſi.*
Fa-d.	ſi *ré-d. fa-d.* ſi.
Sol-d.;	*ſi* mi *ſol-d. ſi.*
La...	*mi* la *ut-d.*
La..	*fa-d. la* ſi *ré-d.*
Sol-d.,	mi *ſol-d. ſi* mi.
La...	fa-d. *la ut-d. mi.*
Si,...	*ſol-d. ſi* mi.
Si....	*fa-d.* ſi *ré-d.*
La-d.;	*ſol* la-d. *ut-d. mi*, ſuſpenſion.
La...	*fa-d. la* ſi *ré-d.*
Sol-d.,	mi *ſol-d. ſi* mi.
La...	fa-d. *la ut-d. mi.*

BASSES.	HARMONIES.
Si,...	*ʃol-d.* *ʃi* mi.
Si...	*fa-d.* *la* ſi *ré-d.*
Mi.--	mi *ʃol-d.* *ʃi* mi, repos final.

QUATRIEME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Conʃtruction d'Ariette.

BASSES.	HARMONIES.
La,..	*ut mi* la, intonation du ton principal.
Ré...	*la* ré *fa*.
Ut,..	la *ut mi*.
Si...	mi *ʃol-d.* *ʃi* *ré*.
La,..	*mi* la *ut*.
Ré...	*fa* *la* ſi *ré*.
Mi,..	*mi* la *ut*.
Mi...	*ré* mi *ʃol-d.* *ʃi*.
La.---	*ut* *mi* la, repos final.
Sol,..	mi *ʃol* *ʃi* mi, chang. ſur la quinte.
Fa-d.	*fa-d.* *la* ſi *ré-d.*
Mi;..	mi *ʃol* *ʃi* mi.

BASSES.	HARMONIES.
Ut...	*ut mi ſol* la-d.
Si: ---	ſi *ré-d. fa-d.* ſi, repos de quinte.
Sol-d.,	mi *ſol-d. ſi*, chang. ſur la quinte.
La...	*mi* la *ut-d.*
Sol-d.,	mi *ſol-d. ſi.*
Fa-d.	ſi *ré-d. fa-d la.*
Mi;..	*ſi* mi *ſol-d.*
Sol-d.	mi *ſol-d. ſi ré*, annonce.
La, ..	*mi* la *ut-d.*, changement de mode.
Ré...	*la* ré *fa-d.*
Ut-d.,	la *ut-d. mi.*
Si....	mi *ſol-d. ſi ré.*
La.---	*mi la ut-d.*
Ré;..	*ré fa la* ré, changement ſur la quarte.
Ut;..	*ut mi* la *ut*, retour du principal.
Ré...	*la* ré *fa.*
Ut, ..	la *ut mi.*
Si...	mi *ſol-d. ſi ré.*
La.—	*mi* la *ut.*
La...	*mi* la *ut-d.*, annonce.
La, ..	*fa la* ré, changement ſur la quarte.
La...	*ſol* la *ut-d. mi.*

BASSES. HARMONIES.

La, . . *fa la* ré.
Si-b. . . *fa* ſol-d. o *ré*.
La ; . . *fa la* ré.
Sol-d. . . *fa* o *ſi ré*.
La ; . . *fa la* ré.
Si-b. . . *fa* ſol-d. *o ré*.
La . . . . *fa la* ré.
Sol-d. *fa* o *ſi ré*.
La : — *mi* la *ut-d*., repos de quinte.
Fa . — *ut* fa *la ut*, changement ſur la ſixte.
Fa . . . . *fa* ſi-b. *ré*.
Fa , . . fa *la ut*.
Fa . . . ut *mi ſol ſi-b*.
Fa, . . *ut* fa *la*.
Fa . . . *fa* ſi-b. *ré*.
Fa , . . fa *la ut*.
Fa . . . *fa* ſi-b. *ré*.
Fa . . . *ſol ſi-b*. ut *mi*.
Fa. — fa *la ut* fa.
Fa . . . *fa* ſol *ſi ré*, annonce.
Mi,. . . *mi ſol* ut, changement ſur la tierce.

BASSES. HARMONIES.

Mi. . . *mi ſol* la *ut-d.* , annonce.
Fa , . . *fa la* ré, changement ſur la quarte.
Fa . . . *ré fa* ſol *ſi* , annonce.
Mi, . . ut *mi ſol* ut , chang. ſur la tierce.
Fa . . . *ut* ré *fa la*.
Fa-d. ; *ut mi-b.* fa-d. *la* , ſuſpenſion.
Sol. . . ut *mi ſol* , prononciation.
Sol. . . *ſi ré fa* ſol.
Ut. — *mi ſol* ut , repos final.
Ut. . . *ſol* ut *mi*.
Ut ;. . *la ut* ré *fa* , phraſe inverſe.
Ut. . . *la ut* ré *fa-d.* , annonce.
Si, . . *ſi ré* ſol,changement ſur la ſeptieme.
Si . . . *ſi ré* mi *ſol-d.* , annonce.
Ut, . . *ut mi* la , retour du principal.
Ut-d. *ut-d. mi* fa-d. *la-d.* , annonce.
Ré, . . *ré fa-d.* ſi , chang. ſur la ſeconde.
Ré-d. ſi *ré-d. fa-d. la* , annonce.
Ré. . . *ſi ré* mi *ſol-d.* , annonce.
Ut , . . *ut mi* la , retour du principal.
Si . . . *ſi ré* mi *ſol-d.*
La ,. . *ut mi* la.

BASSES.	HARMONIES.
Mi: —	*ſi* mi *ſol-d.*, repos de quinte.
La....	*ut mi* la, progreſſion.
La....	la *ut mi ſol.*
Ré...	*la* ré *fa.*
Ré...	*la ut* o *fa.*
Sol...	*ſi ré* ſol.
Sol...	ſol *ſi ré fa.*
Ut...	*Sol* ut *mi.*
Ut...	*ſol ſi* o *mi.*
Fa...	*la ut* fa.
Si...	*la* o *ré fa.*
Mi...	*ſol-d. ſi* mi.
Ré...	*ſi* o mi *ſol-d.*
Ut,..	*ut mi* la.
Ré...	ſi *ré fa la.*
Ré-d.;	*ut* ré-d. *fa-d. la*, ſuſpenſion.
Ré-d.;	ſi *ré-d. fa-d. la*, annonce.
Ré...	*ſi ré* mi *ſol-d.*
Ut,..	*ut mi* la.
Ré...	ſi *ré fa la.*
Mi,..	*ut mi* la.
Mi...	*ſi ré* mi *ſol-d.*
La.—	la *ut mi* la, repos final.

Je profite de la permiſſion que j'ai donné au diſciple, page 186, pour l'exemple de l'article 102, je double ſouvent l'uniſſon d'une des notes de l'harmonie conſonnante, & dans le quatrieme morceau j'omets auſſi par fois l'uniſſon de la baſſe dans l'harmonie diſſonante, j'indique cette omiſſion par un zéro qui tient chaque fois la place de la note omiſe.

CINQUIEME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Conſtruction de Récitatif.

BASSES. HARMONIES.

Si, . . ſi *ré-d. fa-d.* ſi, intonation du premier ton.

Si. . . *ut-d. mi* fa-d. *la-d.*

Si. — ſi *ré-d. fa-d.* ſi.

Ré-d. ſi *ré-d. fa-d. la*, annonce.

Mi, . . *ſi* mi *ſol-d.*, ligne de quarte, ton intermédiaire.

Ré-d. *ré-d. fa-d. la* ſi-d., annonce.

Ut-d., *mi ſol-d.* ut-d., détour ſur la ſixte.

BASSES.	HARMONIES.
Ut-d.,	*ut-d. mi* la, détour ſur la ſixte.
Ut-d.	la *ut-d. mi ſol*, annonce.
Ré, . .	*la* ré *fa-d.*, ligne de quarte.
Ré. . .	*la ut* ré *fa-d.*, annonce.
Ré, . .	*ſi ré ſol*, ligne de quarte.
Ré. . .	la *ut-d. mi ſol*, annonce.
Ré. —	*la* ré *fa-d.*, ligne de quinte.
Fa-d.	ré *fa-d. la ut*, annonce.
Sol, .	*ré* ſol *ſi*, ligne de quarte.
Fa-d.	ré-d. *fa-d. la ut*, annonce.
Mi.—	mi *ſol ſi*, détour ſur la ſixte.
Mi, . .	ut *mi ſol* ut, détour ſur la ſixte.
Mi-b.,	ut *mi-b. ſol* ut, changement de mode.
Ré. . .	ſi *ré fa la-b.*
Ut.—	ut *mi-b. ſol*.
Ut. . .	*ut* ré *fa-d. la*, annonce.
Si-b.,	*ſi-b. ré* ſol, ligne de quinte.
Si, . .	*ſi ré* ſol, changement de mode.
Si. . .	*ſi ré* mi *ſol-d.*, annonce.
La.—	*ut mi* la, detour ſur la ſeconde.
La, . .	*ut* fa *la*, detour ſur la ſixte.
La. . .	*ut mi-b.* fa *la*, annonce.

BASSES. HARMONIES.

Si-b., *ré fa* ſi-b., ligne de quarte.
Si... *fa* ſol *ſi ré*, annonce.
Ut,.. mi *ſol* ut, ſaut de ſeconde, dernier ton.
Ut... *mi ſol* ut.
Sol:— *ré* ſol *ſi*.
Sol... *ré fa* ſol *ſi*.
Ut. — ut *mi ſol* ut.

SIXIEME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Conſtruction de Récitatif.

BASSES. HARMONIES.

Ut, .. ut *mi ſol* ut, intonation du premier ton.
Ut... ut *mi ſol ſi-b.*, annonce.
Fa,.. *ut* fa *la*, ligne de quarte, ton intermédiaire.
La,.. fa *la ut* fa, prononciation.
La... fa *la ut mi-b.*, annonce.

BASSES. HARMONIES.

Si-b. , *fa* ſi-b. *ré* , ligne de quarte.
La-b. *fa* o ſi-b. *ré*, annonce.
Sol,.. *ſol ſi-b.* mi-b. , ligne de quarte.
Fa... fa *la ut mi-b.*, annonce.
Si-b.-- *fa* ſi-b. *ré*, ligne de quinte.
Si-b. *mi ſol ſi-b.* ut, annonce.
La,.. fa *la ut* , ligne de quinte.
La-b.; fa *la-b. ut* , changement de mode.
Sol... *ré fa* ſol *ſi* , annonce.
Sol,.. ut *mi-b. ſol* ut, ligne de quinte.
Sol:— *ré* ſol *ſi*, repos de quinte.
Ut,... ut *mi ſol* ut, changement de mode.
Mi,.. ut *mi ſol* ut.
Sol,.. ut *mi ſol* ut.
Si-b.; ut *mi ſol* o ut, annonce pour le ton *fa*, ligne de quarte.
Si-b.; ut-d. *mi ſol* o ut-d. , annonce.
Ré, .. ré *fa la* ré , détour ſur la ſixte.
Fa,.. ré *fa la* ré.
La,.. ré *fa la* ré.
Ut;.. ré *fa-d. la* o ré, annonce pour le ton *ſol*, ligne de quarte.

Ut

BASSES. HARMONIES.

Ut... ré-d. *fa-d. la* o ré-d., annonce.
Si... *ré-d. fa-d. la* o *ré-d.*, annonce.
Si,... mi *ſol ſi* mi, ſaut mineur de 3 demi-tons plus bas.
Ut... *mi ſol* la-d. o.
Si,... mi *ſol ſi*.
La-d.; *mi ſol* o *ut-d.*; ſuſpenſion avec les 4 *appels* mineurs de quinte.
La... *mi ſol* o *ut-d.*, annonce.
La;... *fa la* ré, ſaut de ſeptieme.
La... *ſol ſi-b.* ut-d. *mi*.
La,... *fa la* ré.
La... *ré fa* ſol-d. *ſi*.
La. — *ut-d. mi* la, repos de quinte.
Fa-d., ré *fa-d. la* ré, changement de mode.
Mi... *mi ſol* la-d. *ut-d.*, annonce.
Ré,... *ré fa-d.* ſi, détour ſur la ſixte.
Ré-d.; ſi *ré-d. fa-d.* ſi, chang. de mode.
Mi-b... *ut mi-b. ſol-b.* la, annonce.
Ré-b., *ré b. fa* ſi-b., détour ſur la ſeptieme par *tranſition enharmonique*.

BASSES.	HARMONIES.
Ut...	ut *mi ſol ſi-b.*, annonce.
Ut,..	*ut* fa *la-b.*, ligne de quinte, dernier ton.
Ut:—	ut *mi ſol*, repos ſur la quinte.

119. Chaque morceau de la conſtruction d'*Ariettes* renferme le fonds harmonique d'un diſcours, mais après chaque morceau de la conſtruction de *récitatifs*, il faut ajouter une *Ariette* pour completter le ſens d'un diſcours muſical.

Il y a deux ſortes de *récitatifs*, le *récit ſimple*, & le *récitatif obligé*: leur conſtruction eſt la même, le ſecond ne différe du premier que par la richeſſe des harmonies & des accompagnemens.

120. Avec les conſonnances & diſſonances totales & réglées, on trouve encore dans la conſtruction muſicale des harmonies incomplettes & irrégulieres. Nos Compoſiteurs omettent ſouvent dans leurs *partitions* une note de l'harmonie conſonnante, ils omettent auſſi une & deux

notes de l'harmonie diſſonante ; les deux premieres notes *ut mi* figurent par fois pour la conſonnance de la tonique *ut mi ſol* : de la conſonnance de quinte *ſol ſi ré*, on ne voit ſouvent que les deux dernieres notes *ſi ré* ou les extrêmes *ſol ré*. Pour diſſonance de dominante du même ton *ut*, on trouve tantôt *ſol ſi* o *fa*, tantôt *ſol* o *ré fa*, tantôt o *ſi ré fa*, & par fois ſeulement *ſol* o o *fa* : je connois même des portions de phraſes & des phraſes entieres qui font un grand effet, quoique toutes les parties ſoient à l'uniſſon.

Dans les mêmes *partitions* on trouve ſouvent des enſembles excellens de trois notes, d'une même gamme, qui n'ont nul renverſement, nulle poſition qui puiſſe répondre aux nombres 1, 3, 5, ordre & diſtance naturel des trois notes d'une harmonie ; *mi ſol*, dernieres notes de la conſonnance de la nature en *ut*, ſont combinées avec l'*appel ré*, ſeconde de la gamme ; & l'*appel fa*, quarte de la gamme, eſt combiné avec les extrêmes, *ut ſol*,

de la même consonnance : la consonnance de la quinte est altérée suivant les mêmes proportions : aujourd'hui pour pouvoir *syncoper* (c'est-à-dire traîner une note de la gamme sur la suivante) on altere ainsi toutes les consonnances analogues de la gamme.

On a d'abord critiqué ces omissions & ces altérations ; ensuite on les a applaudi ; & puis pour diminuer un peu le gros chapitre des *licences*, on a imaginé des termes nouveaux ; enfin on a expliqué ces passages extraordinaires, disant que ce sont des *accords* (*s*) *incomplets* & *irréguliers*.

(*s*) *Accord* est le mot propre pour désigner le rapport qu'ont les sons des dessus avec la basse ; comme je ne considere ici l'ensemble des sons que par rapport à la gamme, je continue de dire *harmonies incomplettes* & *harmonies irrégulieres*.

On n'est pas trop d'accord en Musique sur la signification du mot *harmonie* ; on dit cet instrument a une belle *harmonie*, cette voix est

Pour remplir ſcrupuleuſement le texte de *cet eſſai*, je m'arrête encore un peu

---

bien *harmonieuſe* : une autre fois le mot *harmonie* repréſente une ſuite d'accords : dans mes Ouvrages il figure pour chaque combinaiſon muſicale de notes qui peuvent ſonner enſemble & à la fois dans une même gamme. Selon moi l'enſemble des ſons *ut*, *mi* & *ſol* eſt en *ut* l'harmonie conſonnante de la tonique, ſoit qu'elle s'accorde avec la baſſe *ut*, avec la baſſe *mi*, ou avec la baſſe *ſol* : dans le même ton l'enſemble des trois premiers *appels ſi*, *re*, *fa* avec le dernier ſon de la nature, *ſol*, eſt l'harmonie diſſonante de la dominante *ſol*, ſoit qu'elle s'accorde avec la baſſe *ſol*, avec la baſſe *ſi*, avec la baſſe *ré*, avec la la baſſe *fa*, ou avec les baſſes d'*anticipation*, *ut*, *mi* & *mi bémol*.

L'enſemble *ut mi ſol* eſt communément nommé *accord parfait* & *fondamental* des conſonnances ; l'enſemble *ſol ſi ré fa* eſt nommé *accord de ſeptième* & *fondamental* des diſſonances.

Si je me ſuis un peu écarté de l'uſage ordinaire en préférant le mot *harmonie* aux deux mots *accord fondamental*, c'eſt pour pouvoir indiquer clairement ſans équivoques & avec un peu

pour éclaircir & pour développer ces ensembles & ces combinaiſons de ſons incomplettes & irrégulieres.

---

de ſimplicité, le rang que chaque conſonnance & chaque diſſonance tiennent dans la gamme. D'ailleurs ayant eu à parler de ſix conſonnances & de ſept diſſonances pour chaque ton majeur, de ſept conſonnances & de quatorze diſſonances pour chaque ton mineur, j'aurois heurté plus encore l'uſage reçu, ſi j'avois répété tant de fois les mots ſacrés. . .

Si je développe les poſitions ou les renverſemens des harmonies, abſtraction faite du rapport d'intervalle & d'accord avec la baſſe, c'eſt pour ne pas trop charger la mémoire du diſciple; car l'harmonie diſſonante de dominante ſeule fait avec ſes 4 baſſes naturelles & avec ſes 3 baſſes *d'anticipation*, ſept rapports d'intervalles & d'accords différens, & par conſéquent ſept noms compoſés & ſept ſignes à retenir pour une ſeule harmonie, tandis que tous les noms & tous les ſignes d'accords ſont inutiles pour l'intelligence du ſens muſical : l'important, les élémens eſſentiels pour toutes les parties de la Muſique ſont . . . 1°. la connoiſſance de la marche

121. La diviſion de ſons de l'octave en ſons de la *nature* & en ſons *appels* bien méditée, tout eſt parfait dans la *partition* des hommes de génie. Aux yeux de l'art toutes les inſpirations ſont complettes & régulieres, c'eſt par pareſſe ou par ignorance qu'on a par fois voulu borner le talent.

Tous les enſembles de notes d'une même gamme, dictés par le génie muſical, ſont ou des harmonies diſſonantes ou des harmonies conſonnantes, ils chagrinent un peu l'oreille pour faire naître le déſir, ou bien ils la contentent & la repoſent. Les notes des harmonies ſpécifiées contraſtent les unes avec les autres; les diſſonances préparent, ſollicitent & amenent le retour des conſonnances *repos.*

---

des harmonies entr'elles & par rapport à la gamme. 2°. La connoiſſance de la marche des baſſes entr'elles & par rapport à la gamme. C'eſt ce qu'on croira peut-être un jour, quand on aura étudié & médité le *preſent Ouvrage.*

Les harmonies, qu'on nomme incomplettes ou irrégulieres, ont la même propriété ; elles agiſſent également les unes ſur les autres ; ſouvent elles augmentent le nombre des ſollicitations & phraſent avec les conſonnances régulieres ; elles ſont, comme les harmonies ordinaires, o u desenſembles de purs ſons de la *nature*, ou des enſembles de purs ſons *appels*, ou bien des combinaiſons mixtes de ſons de la *nature* & de ſons *appels* d'une même octave.

Le Tableau ſuivant expoſe les principales & les plus fréquentes de ces harmonies de ſeconde claſſe.

TABLEAU

Des principales harmonies incomplettes & irrégulieres, pour l'octave d'ut.

Ut mi . . Conſonnance des premiers ſons de la nature.
Ut mi b. conſ. des 2 premiers ſons de la nature.
Mi ſol. . conſ. des 2 derniers ſons de la nature.
Mi-b. ſol conſ. des 2 derniers ſons de la nature.
Ut ſol . . conſ. des extrêmes de la nature.

Si ré . . . conſ. des 2 premiers ou forts *appels*.
Ré fa . . . conſ. des moyens *appels*.
Fa la . . . conſ. des 2 derniers ou foibles *appels*.
Fa la-b. conſ. des 2 derniers ou foibles *appels*.
Si fa . . diſſ. des extrêmes des 3 premiers ou forts *appels*.
Si la . . diſſ. des extrêmes des *appels*.
Si la-b. diſſ. des extrêmes des *appels*.
Ut la . . conſ. de la tonique avec le foible *appel*.
Ut la-b. conſ. de la tonique avec le foible *appel*.
Ut fa-d. diſſ. de la tonique avec la ſenſible de quinte.
Sol ſi . . conſ. de la quinte avec le fort appel.
Sol ré . . conſ. de la quinte avec le moyen *appel* ſeconde.
Sol fa . . diſſ. de la quinte avec le moyen *appel* quarte.
Sol la-b. diſſ. de la quinte avec le foible *appel*.
Ut fa. . . conſ. de la tonique avec le moyen *appel* quarte.
Ut ré . . diſſ. de la tonique avec le moyen *appel* ſeconde.
Si ré fa diſſ. des 3 forts *appels*.
Sol ré fa diſſ. de la quinte avec les moyens *appels*.
Ut fa ſol diſſ. des extrêmes de la conſonnance de la nature avec le moyen *appel* quarte.
Ré mi ſol diſſ. des derniers ſons de la conſonnance de la nature avec le moyen *appel* ſeconde.

Les noms que je donne à ces harmonies de ſeconde claſſe indiquent leur nature & en même temps leur place dans la conſtruction. Les conſonnances qui ne renferment que des ſons de la *nature* ſont les repos ; les conſonnances de purs *appels*, les conſonnances mixtes & les diſſonances doivent être ſuivies immédiatement d'un repos à moins qu'elles ne ſe ſuccedent pour ſolliciter en corps une conſonnance repos.

La conſonnance de la quinte avec le fort *appel* eſt ſouvent repos elle-même, la diſſonance de la tonique avec la ſenſible de quinte exige ſon retour.

La conſonnance de la tonique avec le foible *appel* eſt par fois repos *ſuſpenſif*.

L'harmonie des 3 forts *appels* & la diſſonance de leurs extrêmes exigent le repos de la conſonnance des premiers ſons de la nature.

L'harmonie des deux forts *appels* peut être ſuivie de la conſonnance des premiers ſons de la nature, mais elle ne phraſe

qu'avec la tonique qui ſeule peut ſauver la diſſonnance qu'elle fait dans la gamme.

L'harmonie des extrêmes des *appels* ne demande que les extrêmes de la *nature.*

Les harmonies mixtes *ſol ſi*, *ſol ré* & *ſol fa* peuvent être ſuivies des extrêmes ou des derniers ſons de la nature, mais elles ne phraſent qu'avec la conſonnance des premiers : dans un cas la quinte commune reſte immobile, & dans l'autre elle eſt échangée pour la tierce ou pour la tonique.

Les deux dernieres diſſonances ſuſpendent & ſollicitent le premier ou le ſecond ſon de la conſonnance totale.

Les harmonies irrégulieres & incomplettes ont des renverſemens de poſitions comme les harmonies ordinaires. *Par exemple*, les deux notes de la premiere conſonnance du tableau peuvent ſonner à la fois dans la poſition *ut mi* & dans la poſition *mi ut* ; chaque ſon des harmonies de deux notes peut ſonner à l'aigu & au grave : les trois notes de la derniere diſſonance du tableau peuvent ſonner à

la fois dans la position *ré mi ſol*, dans la position *mi ſol ré* & dans la position *ſol ré mi*; chaque ſon des harmonies de trois notes peut ſonner au grave au milieu & à l'aigu.

La baſſe de ces harmonies extraordinaires n'a pas tant d'analogie avec les harmonies reglées, nous avons vu ci-deſſus que l'uniſſon de chaque note de l'harmonie figuroit naturellement à la baſſe; ce n'eſt pas la même choſe ici; rarement on voit à la baſſe, dans les partitions *inſpirées*, l'uniſſon d'une note de l'harmonie, la tonique & la quinte de la gamme ſont les baſſes par excellence; on voit plus ſouvent les uniſſons aigus répétés. La ſixte mineure eſt auſſi privilégiée pour ſervir de baſſe à la diſſonance de tonique avec la ſenſible de quinte.

Les deux dernieres diſſonances du tableau n'ont jamais à la baſſe que la premiere note de la conſonnance repos, dont elles ſuſpendent pour un inſtant le premier ou le ſecond ſon.

L'exemple inſtruira mieux ſur l'emploi

de ces harmonies extraordinaires, que le difcours.

EXEMPLES

Sur l'emploi des harmonies incomplettes & irrégulieres pour l'octave d'ut.

Ie.

BASSES.	HARMONIES.
Ut. .	*la ut*, confonnance mixte.
Ut. .	*fol fi*, confonnance mixte.
Ut. .	*fa la*, conf. des foibles *appels*.
Ut,. .	*mi fol*, conf. des derniers fons de la nature.
Ut. .	*fa la.*
Ut. .	*mi fol.*
Ut. .	*ré fa*, conf. des moyens *appels*.
Ut;. .	*ut mi*, conf. des premiers fons de la nature.
Ut. .	*la fa.*
Ut. .	*fol mi.*
Ut. .	*fa ré.*
Ut,. .	*mi ut.*
Ut. .	*fa ré.*
Ut. .	*ré fi*, confonnance des forts *appels*.

BASSES HARMONIES.

Ut;.. *mi ut.*
Ut.. *fa la.*
Ut.. *ré fa.*
Ut.. *ſi ré.*
Ut.— *ut*, octave.

IIe.

Sol.. *ſi ré*, conſonnance des forts *appels.*
Sol.. *ut mi*, conſonnance des premiers ſons de la nature.
Sol;.. *ré fa*, conſ. des moyens *appels.*
Sol.. *mi ſol*, conſ. des derniers ſons de la nature.
Sol.. *ré fa.*
Sol.. *ut mi.*
Sol:— *ſi ré.*
Sol.. *ſi ré.*
Sol.. *ut mi-b.*, conſ. des premiers ſons de la nature.
Sol,.. *ré fa.*
Sol.. *mi-b. ſol*, conſ. des derniers ſons de la nature.
Sol.. *ré fa.*
Sol.. *ut mi-b.*
Sol;— *ſi ré.*

IIIe.

BASSES. HARMONIES.

Sol.. *fa la*, consonnance des foibles *appels*.
Sol,.. *mi sol*, conf. des derniers sons de la nature.
Sol.. *ré fa*, conf. des moyens *appels*.
Sol;—*ut mi*, conf. des premiers sons de la nature.
Sol.. *fa la-b.*, conf. des foibles *appels*.
Sol,.. *mi-b. sol*, conf. des derniers sons de la nature.
Sol.. *ré fa*.
Sol.. *ut mi-b.*, conf. des premiers sons de la nature.
La-b.; *si ré*, consonnance des forts *appels*.
Sol.. *ré fa*.
Sol.. *ut mi-b*.
Sol,.. *si ré*.
La-b. *ut ut*.
La-b. *ut fa-d. ut*, diff. de la tonique avec la sensible de quinte.
Sol.—*si sol si*, conf. mixte, repos.

IVe.

Ut,.. *mi ut*, conf. des premiers sons de la nature.
Sol.. *sol ré*, conf. mixte.
Ut,.. *ut mi*.

BASSES. HARMONIES.

Sol.. sol ré.
Ut,.. mi ut.
Sol.. sol ré.
Ut.. ut mi.
Ut.. ré fa, consonnance des moyens *appels.*
Ut.. mi sol, conf. des derniers sons de la nature.
Ut.. ré fa.
Ut.. ut mi.
Sol.. sol ré.
Ut.— mi ut.

Ve.

Sol.. sol, octave.
Sol.. sol la-b., diff. de la quinte avec le foible *appel.*
Sol,.. fa la-b., conf. des foibles *appels.*
Sol.. ré si, conf. des forts *appels.*
Sol,.. mi-b. ut, conf. des premiers sons de la nature.
Sol.. si ré.
Sol,.. ut mi-b.
Sol.. la fa-d., conf. des forts *appels* en *sol.*
Sol.— si sol, conf. des premiers sons de la nature en *sol.*

VIe.

VIe.

BASSES HARMONIES.

Ut . . *mi ſol ré.*
Ut, . . *mi ſol ut*, conſonnance de la tonique.
Sol . . *ré ſol ut.*
Sol, . . *ré* ſol *ſi*, conſ. de la quinte.
La . . *ut mi ſi.*
La, . . *ut mi* la, conſ. de la ſixte.
Mi . . *ſi mi la.*
Mi, . . *ſi* mi *ſol*, conſ. de la tierce.
Fa . . *la ut ſol.*
Fa, . . *la ut fa*, conſonnance de quarte.
Ut . . *ſol ut fa.*
Ut. — *ſol* ut *mi*, conſonnance de tonique.
Sol . . ſol *ſi ré*, conſonnance de quinte.
Sol . . *ſol* ut *mi*, conſonnance de tonique.
Sol; . . *ſol ré fa*, diſſ. de la quinte avec les moyens *appels.*
Sol . . *ſol ſi*, conſ. de la quinte avec le fort *appel.*
Sol . . *ſol ut*, extrêmes de la nature.
Sol . . *ſol ré*, conſ. de la quinte avec le moyen *appel* ſeconde.

BASSES. HARMONIES.

Sol .. *ſol mi* , derniers ſons de la nature.
Sol;.. *ſol fa*, diſſ. de la quinte avec le moyen *appel* quarte.
Ut,.. *ut mi*, premiers ſons de la nature.
Ut .. *ré fa* , moyens *appels*.
Ut .. *mi ſol*, derniers ſons de la nature.
Si .. *fa la* , foibles *appels*.
Ut.— *mi ſol*.
Fa .. *fa ré*.
Fa-d. *mi ut*.
Sol:— *ré ſi*.
Sol .. *ſi ſol*.
Sol .. *ſi la-b.*, extrêmes des *appels*.
Sol .. *ſi ſol*.
Sol .. *ſi fa*, extrêmes des forts *appels*.
Fa-d.; *ut mi-b*., premiers ſons de la nature.
Fa .. *ſi ré*, forts *appels*.
Mi-b., *ut*, tonique.
Fa .. *ut ré*, diſſ. de la tonique avec le moyen *appel* ſeconde.
Sol .. *ut mi-b*.

BASSES. HARMONIES.

La-b.; *ut fa*, conſ. de la tonique avec le moyen *appel* quarte.

Sol .. *ut mi-b.*

Fa .. *ut ré.*

Mi-b., *ut.*

Mi;.. *ut ſol*, extrêmes de la nature.

Fa .. *ut la*, conſ. de la tonique avec le foible *appel.*

Fa-d. *ut ré.*

Sol:— *ſi ré.*

Sol .. *ſi ſol.*

Sol;.. *ſi la*, extrêmes des *appels.*

Fa .. *ſi la.*

Fa .. *ſi ſol.*

Mi .. *ſi ſol.*

Mi,.. *ut ſol.*

Fa .. *ut la.*

Fa,.. *fa ré.*

Sol .. *mi ut.*

Sol .. *ré ſi.*

La;.. *ut la*, conſ. de la tonique avec le foible *appel.*

Sol .. *ré ſi.*

BASSES. HARMONIES.



Ut.— *mi ut.*

Ut . . *fa ſol ré*, diſſ. de la quinte avec les moyens *appels*.

Ut,. . *mi ſol* ut.

Ut . . *ré fa ſi*, diſſonance des trois forts *appels*.

Ut.— *ut mi ut.*

Le diſciple qui voudra prononcer ces exemples, placera les harmonies vers le milieu de l'inſtrument, & approchera la baſſe de l'harmonie : s'il trouve le tout trop maigre, il pourra doubler les notes de baſſe & ajouter chaque fois leur uniſſon grave ; il pourra auſſi doubler une note de l'harmonie & ajouter ſon uniſſon aigu, évitant pourtant les extrêmes de l'inſtrument, concentrant la ſuite dans les trois octaves de *fa*, & ſerrant l'harmonie & la baſſe de maniere à ne jamais occuper plus d'étendue que deux octaves & une tierce. (art. 68.)

Prononçant ces exemples ſur l'inſtru-

ment, on peut auſſi les régler, les animer & les embellir avec la meſure, avec le mouvement & avec les variations de batteries expliquées à la fin de la premiere partie. Si ces harmonies incomplettes & irrégulieres charment ſouvent plus l'oreille que les harmonies ordinaires, l'eſprit n'eſt pas auſſi ſatisfait par leur nomenclature : l'éclairciſſement qui ſuit, contentera peut-être quelques Lecteurs.

Nommant les harmonies incomplettes & irrégulieres, je fais abſtraction de la baſſe, car le total fait ſouvent une diſſonance quoique l'harmonie ſoit conſonnante ; la conſonnance des moyens *appels ré fa* eſt employée pour la baſſe *ut* avec laquelle il y a conjonction & par conſéquent diſſonance : la conſonnance des foibles *appels fa la* & *fa la-b.* eſt employée pour la baſſe *ſol*, avec laquelle il y a deux conjonctions & par conſéquent double diſſonance : la conſonnance des premiers ſons de la nature *ut mi-b.* eſt employée pour la baſſe *fa-d.*

ſenſible de quinte, le total eſt très-diſſonant : la conſonnance des forts *appels* eſt employée pour la quarte, & l'harmonie des trois forts *appels* eſt encore fort diſſonante.

Je dis harmonie conſonnante ou conſonnance pour tout enſemble de deux notes ſéparées par un des intervalles qui regnent entre les ſons que la nature marie enſemble. Pour moi l'enſemble *ſol ſi* eſt une harmonie conſonnante, que les deux notes ſonnent dans la poſition *ſol ſi*, ou dans la poſition *ſi ſol*, ſoit qu'elles ſoient ſéparées par la tierce majeure ou par ſon renverſement, la ſixte mineure, par l'intervalle de 4 demi-tons ou par l'intervalle de 8 demi-tons ; l'enſemble *ſi ré* eſt auſſi une harmonie conſonnante, que les deux notes ſonnent dans la poſition *ſi rê* ou dans la poſition *ré ſi*, ſoit qu'elles ſoient ſéparées par la tierce mineure ou par ſon renverſement, la ſixte majeure, par l'intervalle de 3 demi-tons ou par l'intervalle de 9 demi-tons ; l'enſemble

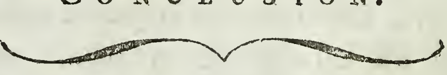
ſol ré eſt encore une conſonnance, que les deux notes ſonnent dans la poſition *ſol ré* ou dans la poſition *ré ſol*, ſoit qu'elles ſoient ſéparées par la quinte ou par ſon renverſement la quarte, par l'intervalle de 7 demi-tons ou par l'intervalle de 5 demi-tons.

Ici comme pour les harmonies réglées, je nomme diſſonance tout enſemble de notes, entre leſquelles il y a une conjonction ; je dis encore diſſonance pour tout enſemble de deux notes ſéparées par un intervalle plus ou moins grand qu'un des ſix intervalles conſonnans ſpécifiés. L'harmonie *ut ré* eſt diſſonante à cauſe de la conjonction des deux notes qui ſe touchent dans la gamme : l'harmonie *ſi fa* eſt auſſi diſſonante, la quinte qui ſépare les deux notes n'eſt qu'un intervalle de 6 demi-tons : l'intervalle qui ſépare l'harmonie *ſi la-b.*, extrêmes des *appels*, eſt à la vérité un eſpace de 9 demi-tons, mais il n'eſt pas le renverſement des 3 demi-tons qui ſéparent les deux notes de

la tierce mineure ; *la-b.* & *ſi* ſe touchent dans la gamme, ce ſont la ſixte & la ſeptieme.

Les harmonies incomplettes figurent dans la conſtruction de la même maniere que les harmonies ordinaires ; les conſonnances de deux *appels* diſſonent dans la gamme, *contraſtent* & phraſent avec une portion de la conſonnance de la nature, comme les conſonnances *analogues* diſſonent & phraſent avec la conſonnance totale de tous les ſons de la nature. Les diſſonances de 2 & de 3 notes ſont doublement diſſonantes comme les harmonies des articles 91, 92, 93, &c. elles diſſonent en elles-mêmes & elles diſſonent auſſi dans la gamme, *contraſtant* avec un ou avec deux ſons d'une conſonnance repos.

CONCLUSION.



Voilà, je crois, les vrais élémens de la Muſique, les vrais principes de la compo-

ſition, la ſcience harmonique, l'art d'ordonner les tons, les conſonnances & les diſſonances, enfin l'art de la conſtruction....

Je ne me hâte pas ici pour citer des *autorités* en faveur de mon Eſſai; je ne crois pas que nos *Maîtres célébres* ayent le tems de lire des livres de Muſique: d'ailleurs quand on eſt une fois applaudi pour des productions Muſicales, on a plus envie de multiplier ſes chefs-d'œuvres que d'examiner des principes. Je n'ai conſulté perſonne: ce n'eſt pas par vanité, car ſi j'ai une haute opinion de mes idées, j'ai une meilleure opinion encore du mérite des autres; je me ſoumets à tous les Lecteurs, ce ſont pour moi autant de Juges compétens: ſi leur approbation me flatte & nourrit mon amour-propre, leur critique m'eſt chere; la moindre me fait faire des efforts pour me corriger & pour me perfectionner.

Malgré mes efforts je n'oſe pas eſpérer que mon *nouvel Eſſai* faſſe une

grande fortune ; aujourd'hui tout livre de Musique doit paroître mauvais ou inutile ; les talens de nos *virtuoses* sont divins, les chef-d'œuvres de nos compositeurs sont sublimes ; il est naturel de croire qu'on sçait tout, d'ailleurs on est habitué à une méthode ; on est familiarisé avec des termes ; & moi je m'écarte un peu de la route ordinaire, je parle souvent un langage nouveau ; l'appui m'est plus nécessaire qu'à aucun autre, j'en conviens & je sollicite la protection des *Lecteurs contents*, ils voudront sans doute prôner mes principes & ma méthode. Ils sentiront l'avantage & l'intérêt que mes élémens pourront jetter dans l'étude musicale. Je ne propose pas un travail machinal, ni une vaine tablature ; je parle peu à la mémoire & beaucoup à l'intelligence ; instruisant mon disciple sur les notes, je l'habitue en même temps à l'examen, à la comparaison, à la réflexion & au raisonnement.

Quoiqu'on cite par fois des regles pour juſtifier les petites productions, ou pour blâmer celles qui déplaiſent, l'oreille n'eſt pas moins le ſeul guide des leçons de compoſition : c'eſt, à la vérité, un excellent guide ; car on écrit néceſſairement de la muſique, ſi on a l'oreille exercée à la ſuite & à l'enſemble des ſons, & ſi on a les yeux familiariſés à la ſuite & à l'enſemble des notes ; avec cela, ſi on a du talent, on écrit de la bonne muſique ; mais il eſt vrai auſſi que l'Ecrivain inſtruit dans la *ſyntaxe*, dans la *Poéſie*, dans la *Rhétorique*, va plus loin, à mérite égal, que l'écrivain qui a machinalement appris à lire & à écrire dans l'*Ecole.*

Si mon Eſſai n'exerce pas l'oreille, s'il ne familiariſe pas les yeux avec les notes, il a cela de commun avec tous les livres : les diſpoſitions naturelles, la pratique & le tems inſtruiſent & perfectionnent les organes. J'ai rempli ma tâche, ſi le *Lecteur* dit, que je ſuis le plus près des élémens ſcientifiques qu'on profeſſe en

chaire, & si je contente beaucoup de Lecteurs, mes vœux pourront un jour être accomplis. Mon *nouvel Essai* bien applaudi, la Musique ne sera plus traitée comme un simple amusement, son mérite & son utilité seront reconnus, & ma doctrine sera peut-être aussi honorée d'une chaire Académique. (*t*)

(*t*) Changeant le signe visible, les leçons de *cet Essai* sont encore plus *académiques*. Il faut supposer que le disciple soit instruit sur la *lecture musicale*, & au lieu de prononcer les exemples sur l'instrument, il faut les noter; d'abord abstraction faite de la mesure, distinguant seulement les consonnances repos. Les *rondes* pourroient faire cet office pour marquer les notes du repos principal, les *blanches* serviroient au repos de quinte, les *blanches pointées* pourroient marquer les repos suspensifs, & comme les repos de virgule sont rares en Musique, on pourroit les indiquer avec des *croches* : la *noire* serviroit pour toutes les harmonies qui sollicitent, qui appellent, qui *contrastent* & qui font désirer. On ne marqueroit pas

Chers confrères, ne m'enviez pas la petite récompense qui pourroit m'en revenir si mon *rêve* alloit se réaliser de mon vivant; le plus grand avantage rejailliroit sur vous;

---

moins les ponctuations au-dessus des notes de basses. On notera le tout une seconde fois avec mesure.

Une autre division me paroît essentielle : je pense qu'il ne faudroit employer d'abord que deux *portées* ; les lignes horisontales ordinaires des *clefs* de violon & de basse représentent l'étendue harmonique du clavier : concentrant l'harmonie, on meuble plus aisément la tête du disciple ... sa tête meublée, on peut recommencer & écrire le tout en *partition*, toujours en deux sections, 1°. abstraction faite de la mesure, 2°. mesurant la construction.

En forme de *supplément* & pour contenter tout le monde, on pourra parler des *accords* & de leurs *signes*, chiffrant la basse des exemples proposés : si on veut donner une nomenclature scientifique, on pourra consulter *mon Traité* ou *ma Méthode*. Mais qu'on se garde à jamais de vouloir ajouter sur le chapitre des *embellissemens* ; car mille têtes, mille fantaisies, & *adieu la Chaire & l'Académie*.

vos lauriers ſeroient plus beaux & on vous les préſenteroit plus galamment. La *Chaire Académique* annobliroit la Muſiſique & notre état ſeroit un peu plus conſidéré. Croyez-moi, n'écoutons plus la jalouſie ni l'amour-propre offenſé, accordons & réuniſſons nos vœux, banniſſons la diſcorde, & rappellons-nous qu'il faut que les trois ſons de la nature ſoient unis & liés enſemble pour pouvoir faire un *accord parfait :* imitons ce principe, uniſſons l'*Art*, le *Génie* & l'*habileté ;* & notre talent ſera un talent parfait.

FIN.

EXPLICATION

DES PLANCHES SUIVANTES.

LES Obſervations de cet Ouvrage ſont neuves, il a fallu recourir à des ſignes nouveaux, la maniere ordinaire de noter n'a pas pu convenir à tous les exemples; je prie le Muſicien qui voudra examiner ces Planches, de lire d'abord leur explication, & de ne pas juger les exemples ſans avoir lu le texte de l'*Eſſai*. On trouvera aiſément l'explication de chaque Exemple; le livre eſt diviſé en 121 articles, ſans compter l'avertiſſement & la concluſion, & j'indique l'article & la page à la tête de chaque Exemple.

Les Exemples des articles *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, 41, 42, *43* & 44, n'ont rien d'extraordinaire, le premier eſt noté ſans meſure, il repréſente toutes les poſitions de la conſonnance des principaux ſons de la gamme d'*ut* majeur & de *la* mineur pour l'étendue du clavecin à

*

grand ravalement; 1°. les ſons de la nature 3 à 3, enſemble & ſéparément; 2°. les ſons de la nature, avec un uniſſon répété, 4 à 4, enſemble & ſéparément. Les ſuivans ſont meſurés, ils repréſentent les mêmes conſonnances, l'intonation des mêmes tons avec des variations de meſures & de batteries.

L'Exemple pour l'article 45 eſt encore meſuré, il repréſente la principale conſonnance, l'intonation des tons qui ont dans leurs gammes les *dieſes* & les *bémols* par nombres impairs.

Les Exemples ſuivans ſont tous notés, abſtraction faite de la meſure & du mouvement, ceux des articles 69, 70 & 71 repréſentent des chaînes générales de tons prononcés par l'intonation des ſons de la nature, ce ſont différens cercles de tons d'*ut* à *ut* & de *la* à *la* par différentes routes; chacun renferme une ſuite de conſonnances dont les poſitions ſont choiſies & ordonnées avec les baſſes dans l'étendue naturelle à l'harmo-

nie; par-tout je concentre la basse & la consonnance dans les 10 lignes horisontales des clefs de *sol* & de *fa* : les 22 notes de ces deux portées figurent, avec l'*ut* qui les sépare, pour les sons les plus convenables à la marche harmonique.

La barre verticale ne figure plus ici pour séparer les mesures, elle sépare les tons; le nombre de *dieses* ou le nombre de *bémols*, ou le manque total de *dieses* & de *bémols* qui suit la clef ou les barres verticales, spécifie le ton.

La barre verticale double signifie la même chose ici que la barre verticale simple; j'emploie la double après les deux tons relatifs qui se succedent dans quelques-uns de ces Exemples, après les deux modes qui se succedent dans la même octave & après les deux tons d'une autre marche uniforme.

L'Exemple pour l'article 72 représente une maniere choisie d'aller d'*ut-diese* en *ut-bémol*, & quatre manieres gené-

rales d'aller d'un ton à un autre. Ce ſont encore des ſuites de ſimples conſonnances, les tons ſont tout uniment prononcés par leurs intonations, le tout eſt ordonné & noté comme dans les Exemples des 3 articles précédens.

Dans les Exemples des articles 75, 76, 78, 79, 80, 81, 86 & 88, il n'y a encore que des conſonnances; mais dans la conſtruction la conſonnance n'eſt pas toujours intonation, elle eſt tantôt *contraſte* & *ſollicitation* & tantôt *repos*; ſouvent pluſieurs conſonnances appartiennent à la même gamme, deviennent tour-à-tour *repos* & ſe ſollicitent réciproquement.

Les différens repos de la gamme ont des durées inégales, & chacun a ſes gradations. Je marque le premier, le principal & le plus grand repos, par des notes *rondes*, le ſecond par des *blanches*; le troiſieme par des *blanches pointées*; le quatrieme & le plus foible par des *croches*. J'indique les gradations de

repos par la virgule, par le point, par les deux points & par la virgule & point poſés au-deſſus des notes de baſſes.

L'intonation ou la conſonnance de la tonique forme le premier & le principal repos de toute gamme; la conſonnance de la quinte ou de la dominante eſt le ſecond repos : les autres conſonnances de la gamme font par fois le quatrieme & le foible repos; les conſonnances de la ſixte & de la quarte, ſollicitées par l'harmonie de la quinte ou de la dominante, font le troiſieme repos de la gamme, le repos ſuſpenſif.

Toutes les conſonnances de la gamme peuvent contraſter & ſolliciter un ou pluſieurs repos; je les marque par des notes *noires*, toutes les fois qu'elles contraſtent & ſollicitent.

Dans la conſtruction, les repos ſont tantôt prononcés & tantôt ſollicités; prononcés, ils figurent pour des mots détachés, qui, à eux ſeuls, expriment un ſens; & liés avec les ſollicitations,

ils composent les phrases du discours.

La barre verticale reçoit ici une nouvelle signification; outre qu'elle sépare ou répete les tons, elle sépare aussi les membres du discours de la construction de l'*Ariette ;* la simple fait la nouvelle fonction dans les morceaux fondés sur une seule gamme, & la double la fait pour les morceaux qui sont composés de plusieurs gammes.

A l'aide de ces notions, le Musicien suivra facilement les Exemples des huit articles cités tout-à-l'heure; il reconnoîtra & distinguera les sollicitations, les repos, leurs gradations, les mots, les phrases & les membres du discours.

Pas plus de difficultés pour lire les Exemples suivans : l'article 101 représente le principal repos, l'intonation de tous les tons, annoncé & sollicité par les trois principales dissonances de la gamme. L'Exemple de l'article 102 est un échantillon de la chaîne générale des tons annoncés & sollicités par les trois

principales diſſonances de la gamme.

Dans les articles 105 & 106 on reconnoîtra les quatre repos de la gamme; ils ſont ſollicités par les conſonnances & par les diſſonances qui *contraſtent* aſſez avec eux, pour exiger, en phraſe ſimple, leur retour. Sans avoir égard ici aux gradations de repos, je conſidere le premier & le principal comme un repos de *point ;* le ſecond, le repos de quinte, comme un repos de *deux points ;* le troiſieme, le repos ſuſpenſif, comme un repos de *point & virgule ;* enfin, le quatrieme & le plus foible, comme un repos de *virgule.* La ſuſpenſion eſt plus variée ici que dans les conſtructions de pures conſonnances; ce ne ſont plus les ſeules conſonnances de quarte & de ſixte qui ſuſpendent la concluſion, des harmonies étrangeres à la gamme, mêmes des diſſonances deviennent repos ſuſpenſifs : j'indique & je nombre ces ſuſpenſions tant ordinaires qu'extraordinaires.

L'article 107 repréſente le principal repos ſollicité par les diſſonances de la gamme; il forme avec elles une phraſe finale, ſimple, double, triple, quadruple, quintuple & progreſſive : dans l'article 75 le repos final étoit ſollicité de la même maniere par les conſonnances de la gamme.

L'article 108 repréſente le repos de quinte ſollicité par des diſſonances étrangeres à la gamme & formant avec elles des phraſes ſimples & compoſées.

L'article 110 renferme l'Exemple de la phraſe inverſe, qui eſt interrogative ou admirative dans la conſtruction.

Les Exemples des articles 111 & 112 ſont des paſſages de ſurpriſe & de tranſition *enharmonique.*

L'article 113 renferme trois Exemples de phraſes doubles, dont les ſollicitations ont une marche extraordinaire.

Le premier Exemple de l'article 114 repréſente les gradations & les nuances du principal repos ſollicité par la diſſo-

nance de dominante : je n'ai pas varié le ſigne, le *point* eſt poſé au-deſſus des baſſes *ut*, *mi* & *ſol ;* dans la conſtruction je me ſers des autres marques de la *ponctuation* pour diſtinguer ces gradations de repos.

Les deux autres Exemples de l'article 114 ſont deux conſtructions ſur la période muſicale, elles renferment les nuances les plus agréables & les plus uſitées du principal repos.

L'Exemple de l'article 115 eſt un canevas de diſcours muſical fondé ſur les élémens les plus ſimples de l'harmonie.

L'article 116 expoſe & explique l'accompagnement de la régle de l'octave.

Le premier Exemple de l'article 118 eſt une troiſieme conſtruction ſur la période muſicale, c'eſt un tout ſimple & complet, plus riche en harmonies que les deux derniers Exemples de l'article 114 ; mais fondé également ſur une ſeule gamme.

Dans les cinq autres Exemples de

l'article 118 il regne une grande variété de tons, les harmonies ſont ordonnées pour la conſtruction d'*Ariette* & pour celle du *Récitatif*.

Les Exemples de l'article 121 & dernier de l'*Eſſai* indiquent l'emploi des harmonies incomplettes & irrégulieres.

La baſſe & les poſitions des harmonies ſont choiſies dans ces Exemples, elles ſont toujours ordonnées enſemble dans les trois octaves ordinaires des clefs de *fa* & de *ſol*. Si l'étendue de la conſtruction harmonique eſt limitée, le champ de la mélodie eſt plus vaſte : dans la *partition* l'ordonnance harmonique eſt concentrée, & ſouvent les uniſſons répétés chantent aux extrêmes. Le Compoſiteur qui veut chanter feroit pourtant très-bien de ſe rappeller que la nature a mis des bornes par-tout. Parlant de la *Poéſie* muſicale, je prouverai que l'étendue de la mélodie n'eſt pas illimitée...

Ayant ces Exemples ſous les yeux,

le Muſicien pourra profiter de mon *nouvel Eſſai*, quoiqu'il ne ſache pas jouer du clavecin; il aura recours aux notes chaque fois que j'envoie le Lecteur à l'inſtrument : & l'Amateur qui étudie devant le clavecin ſera bien auſſi de noter les Exemples & de confronter ſes notes avec les miennes, avant que de les eſſayer ſur l'inſtrument.

N O T A.

Dans l'impreſſion des Exemples de mon *nouvel Eſſai* il y a deux fautes graves, je les ai corrigé ici.

Article 81 page 108, la conſonnance *fa la ut* eſt conſonnance de quarte, repos de *virgule* & non pas repos *ſuſpenſif;* l'harmonie de la tonique le ſollicite & non pas celle de la dominante.

Article 118 ſixieme Exemple page 257, l'harmonie *mi ſol* o *ut-dieſe*, avec la baſſe *la-dieſe*, eſt ſollicitation, exclamation admirative & non pas ſuſpenſion; le morceau eſt de la conſtruction du *Récitatif*, les deux premiers repos de la gamme rendent bien tous les repos du *récit*, & les phraſes inverſes ou les ſollicitations non ſauvées, expriment les interrogations & les exclamations du *Récitatif.*

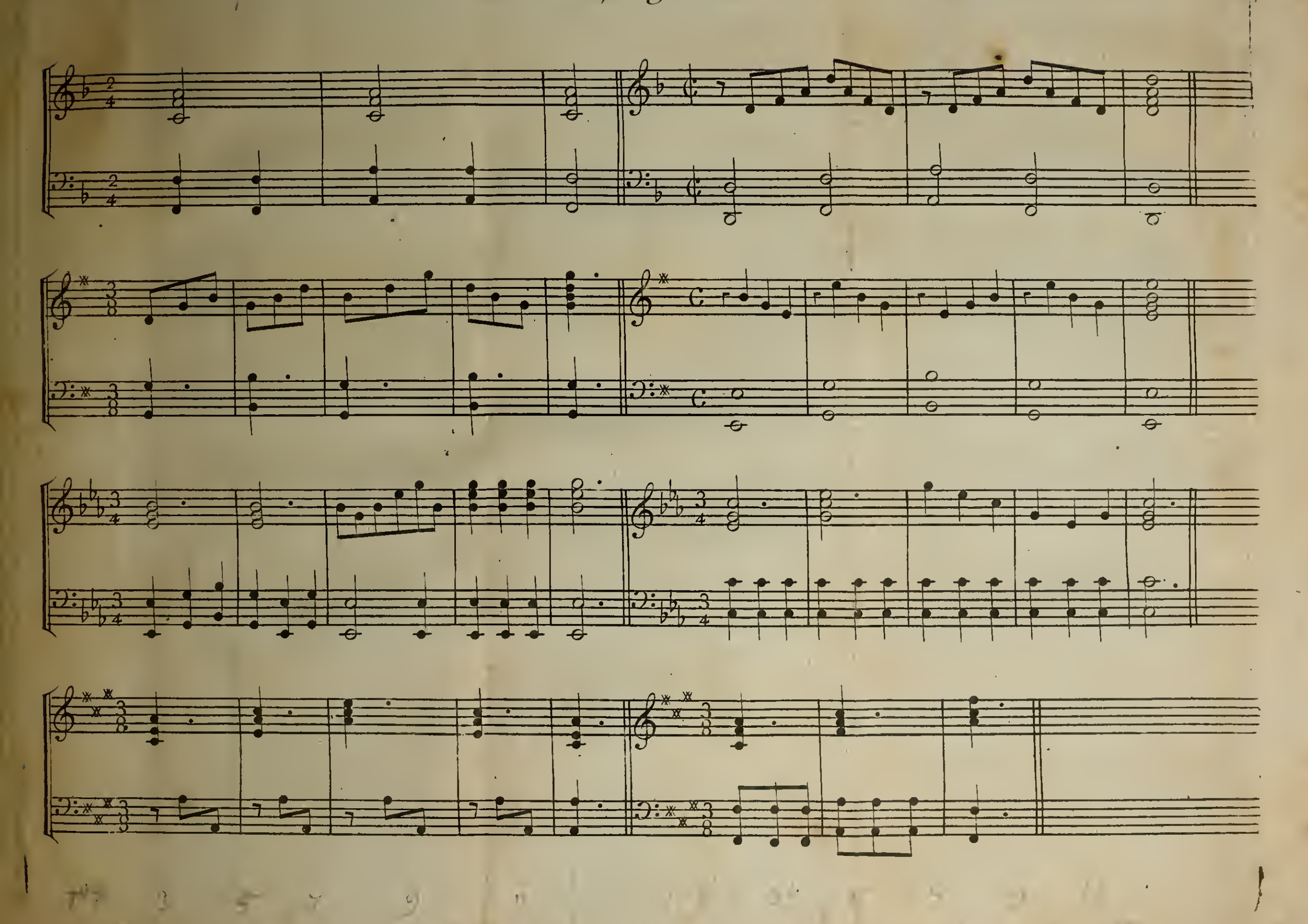


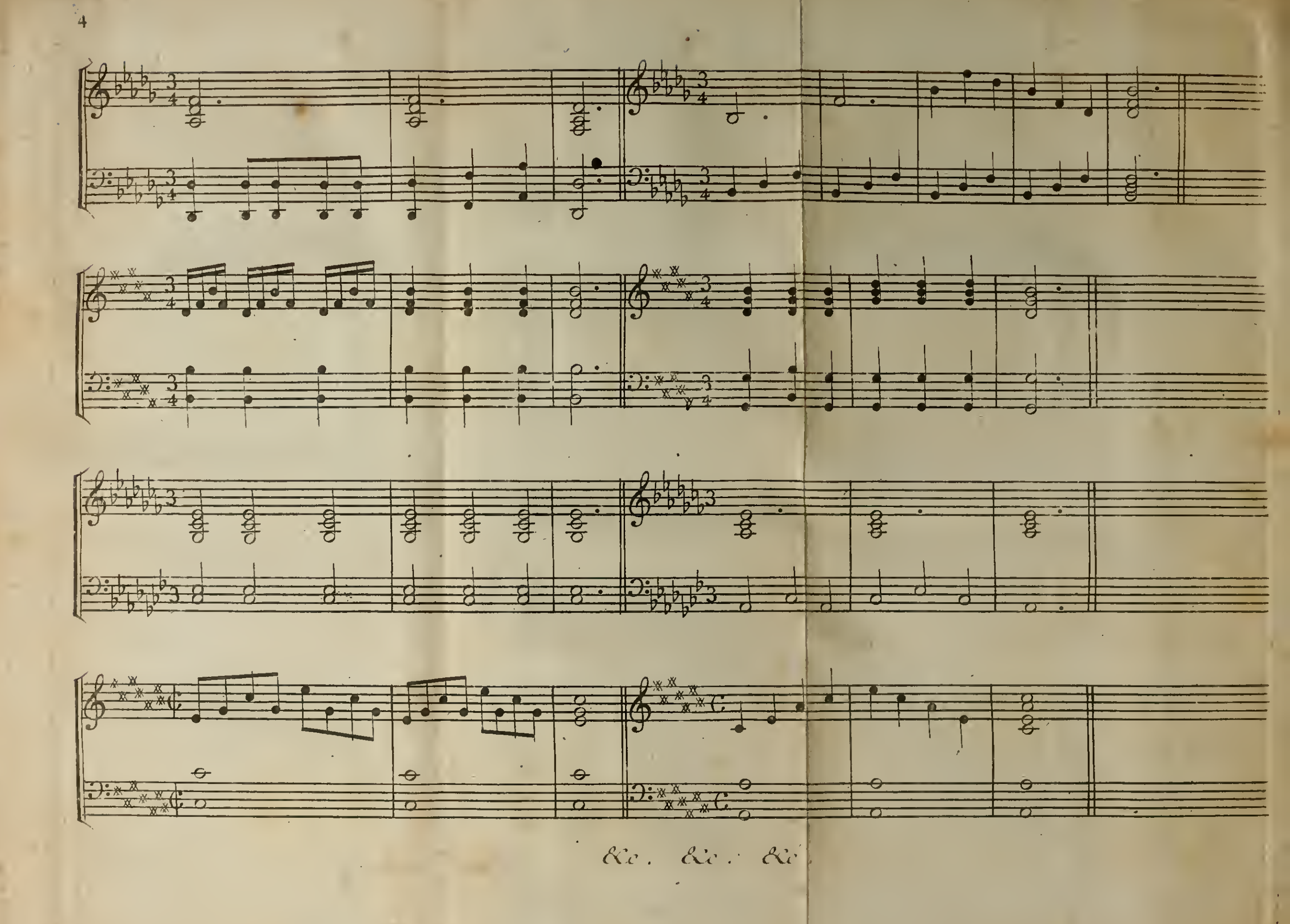
Article 35, Page 30.
1
Article 36
Page 31.
Article 37
Page 32.
Article 38
Page 32.
Article 39
Page 33.

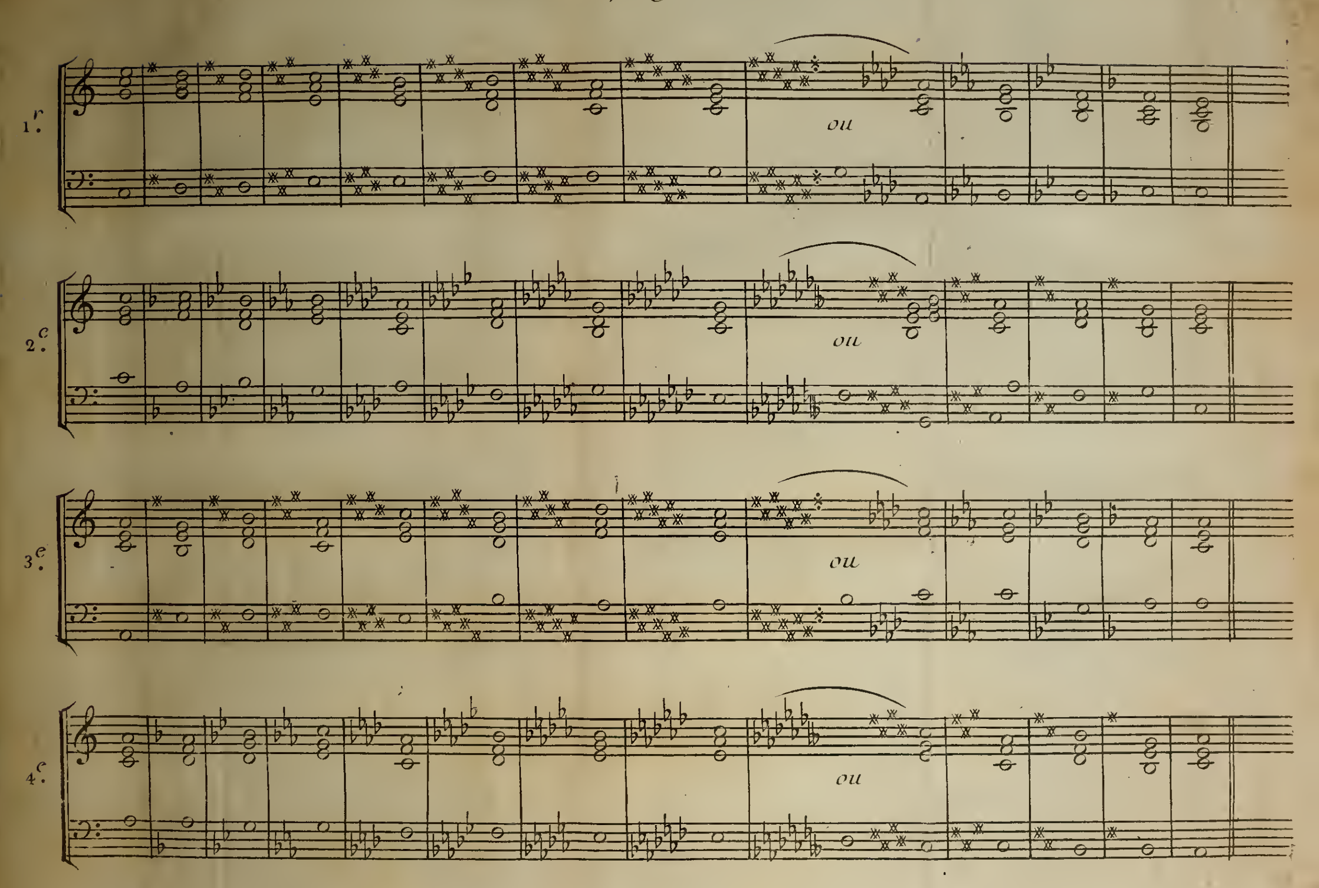
Articles 41, 42, 43 *et* 44; *Pages* 33, 34 *et* 35:

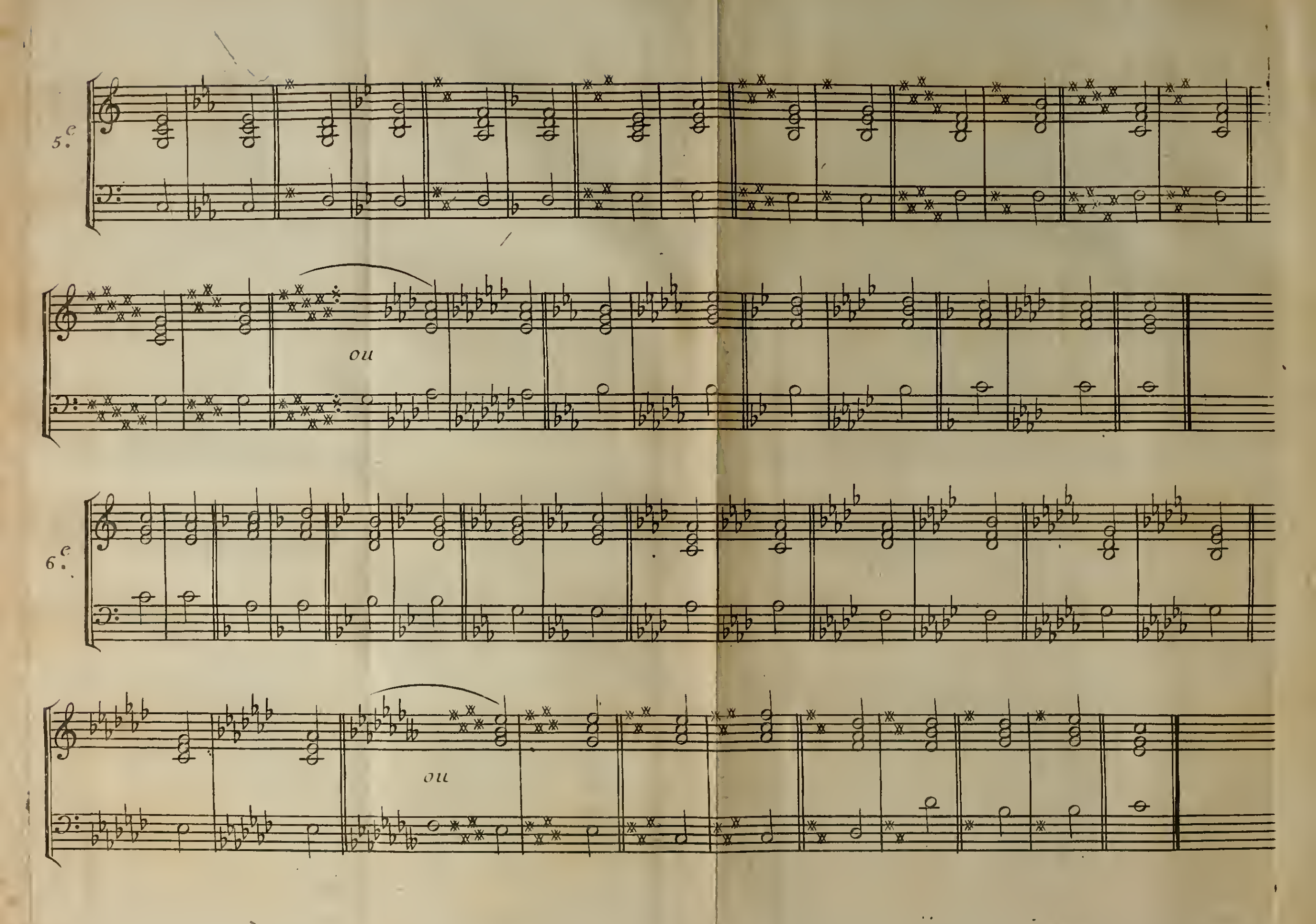


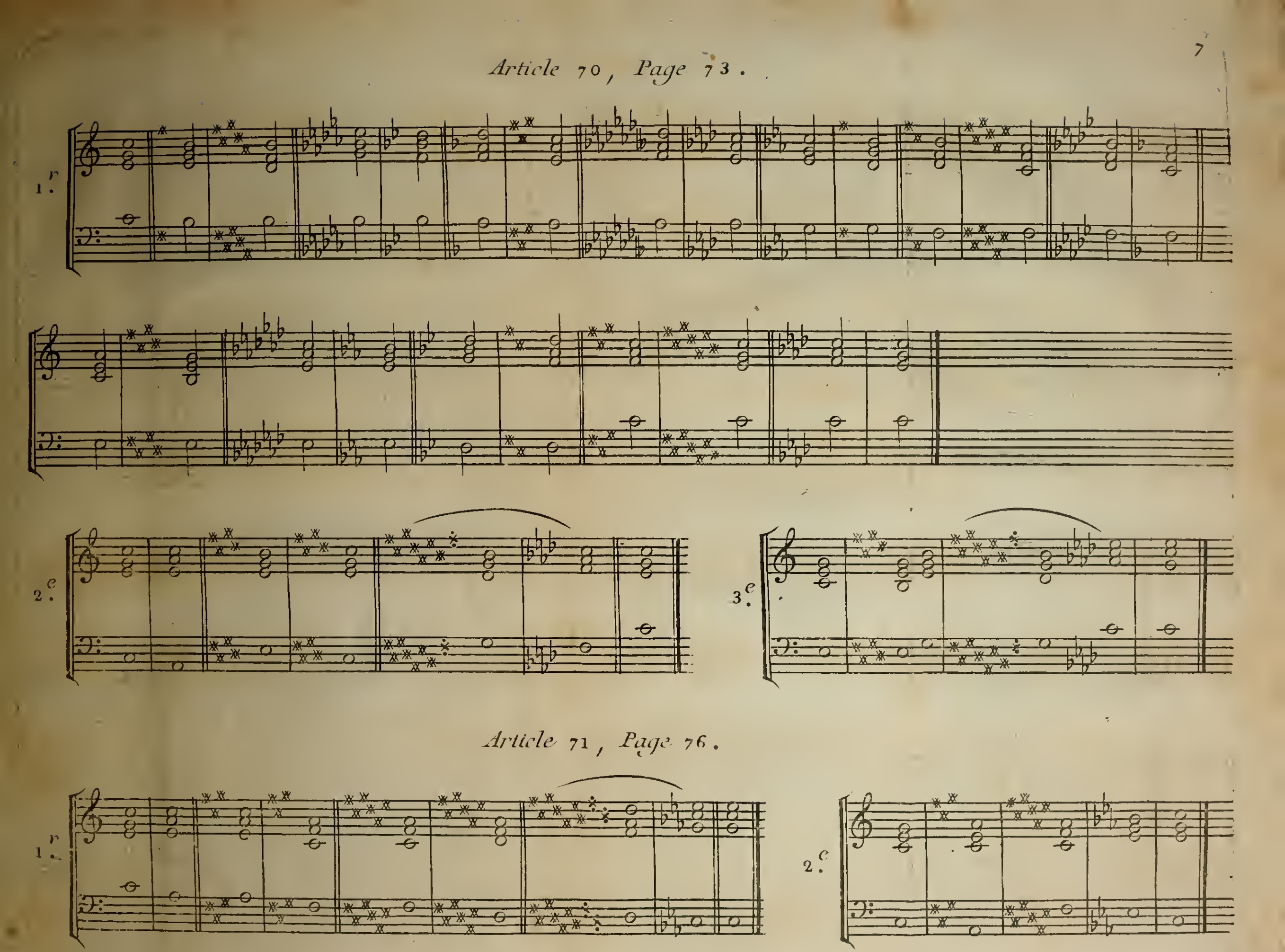
Article 45, *Page* 35.



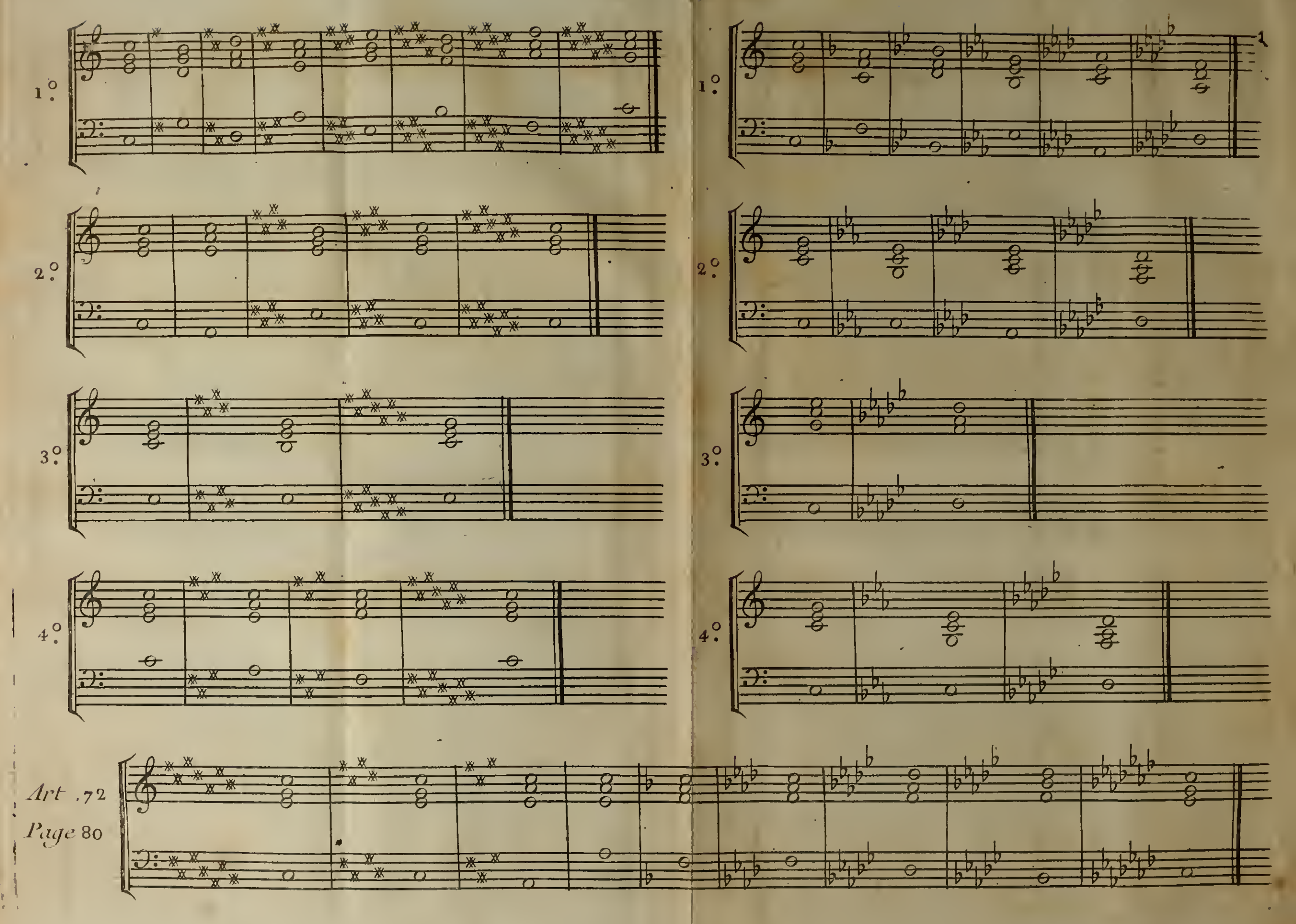

&c. &c. &c.


1.r
ou
2.e
ou
3.e
ou
4.e
ou


5.e
ou
6.e
ou


Article 70, Page 73.
1.r
2.e
3.e
Article 71, Page 76.
1.r
2.e

Article 72, Page 77.





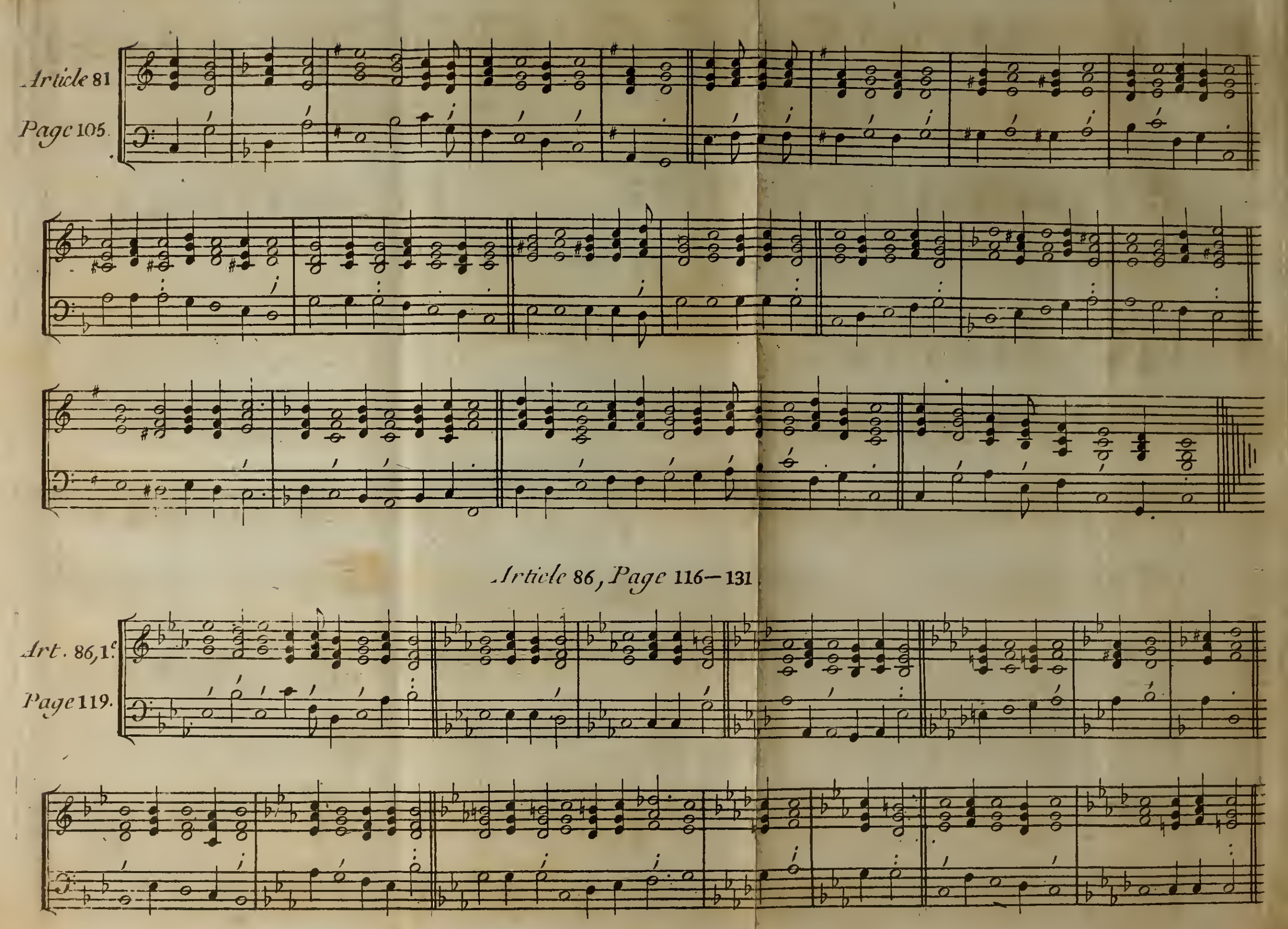
Article 75, Page 84.

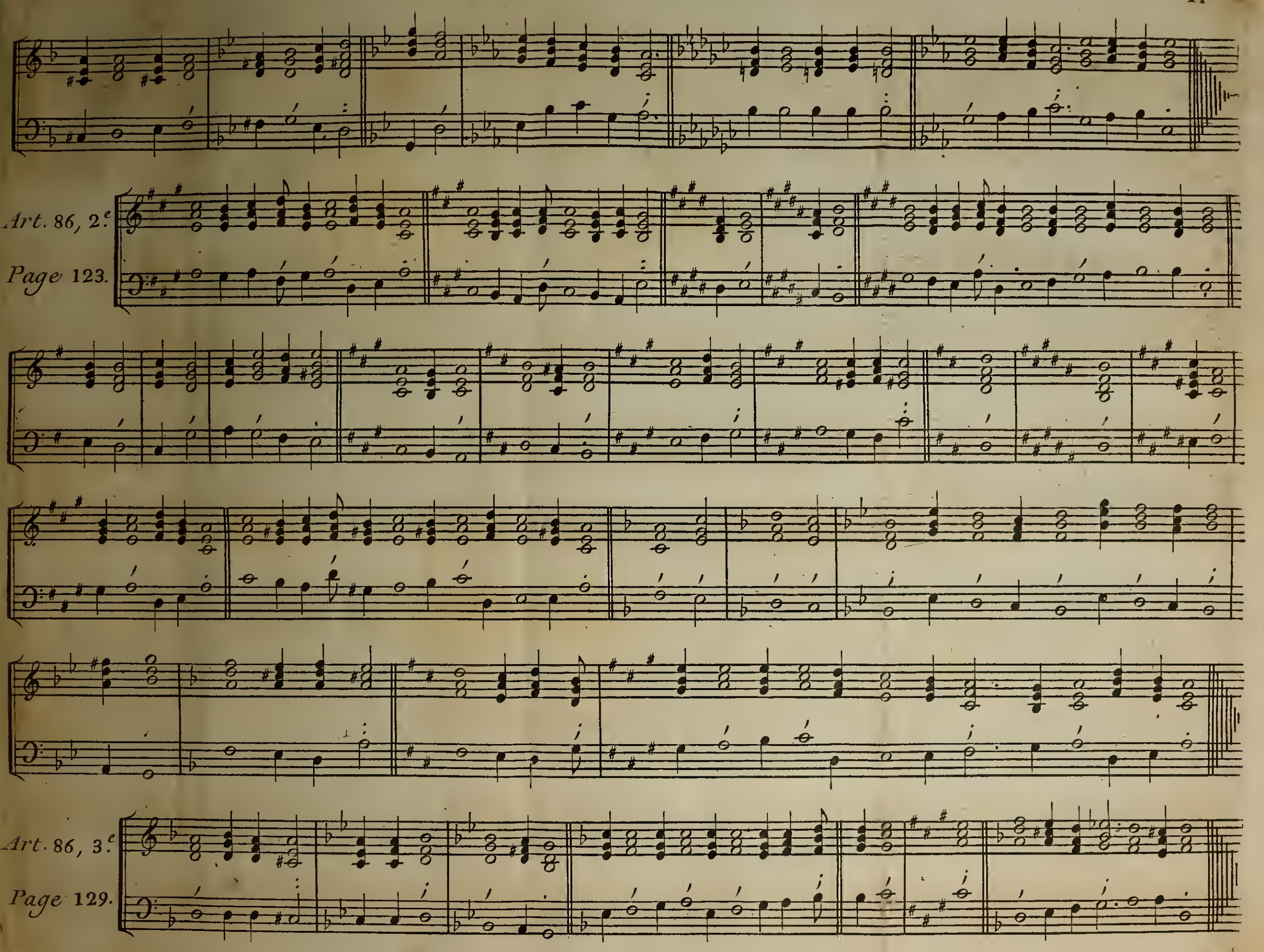
Article 76, Page 92.

Article 78, Page 97.

Article 79, Page 100.

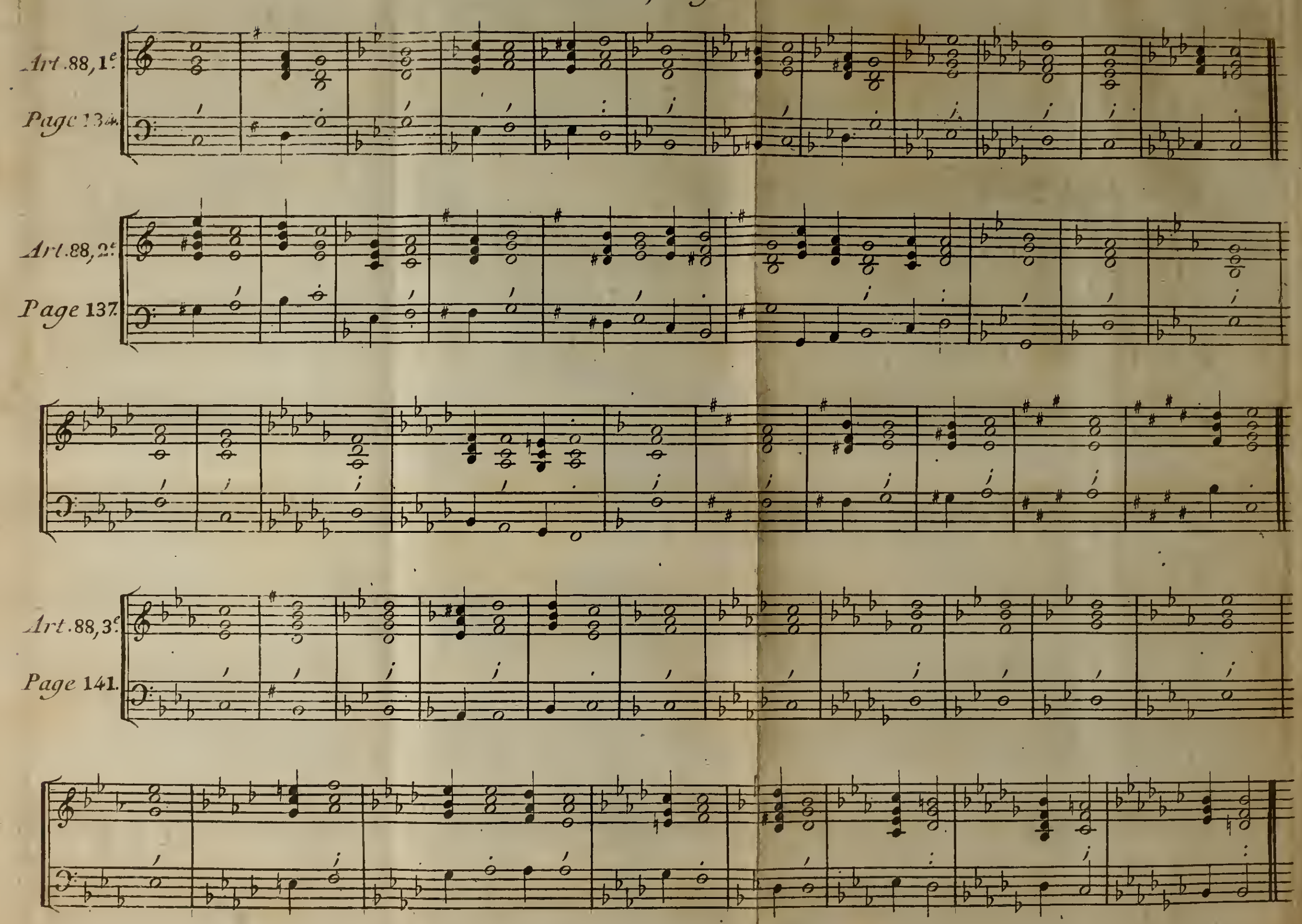
Article 80, Page 102.


Article 81
Page 105.
Article 86, Page 116—131
Art. 86, 1.e
Page 119.

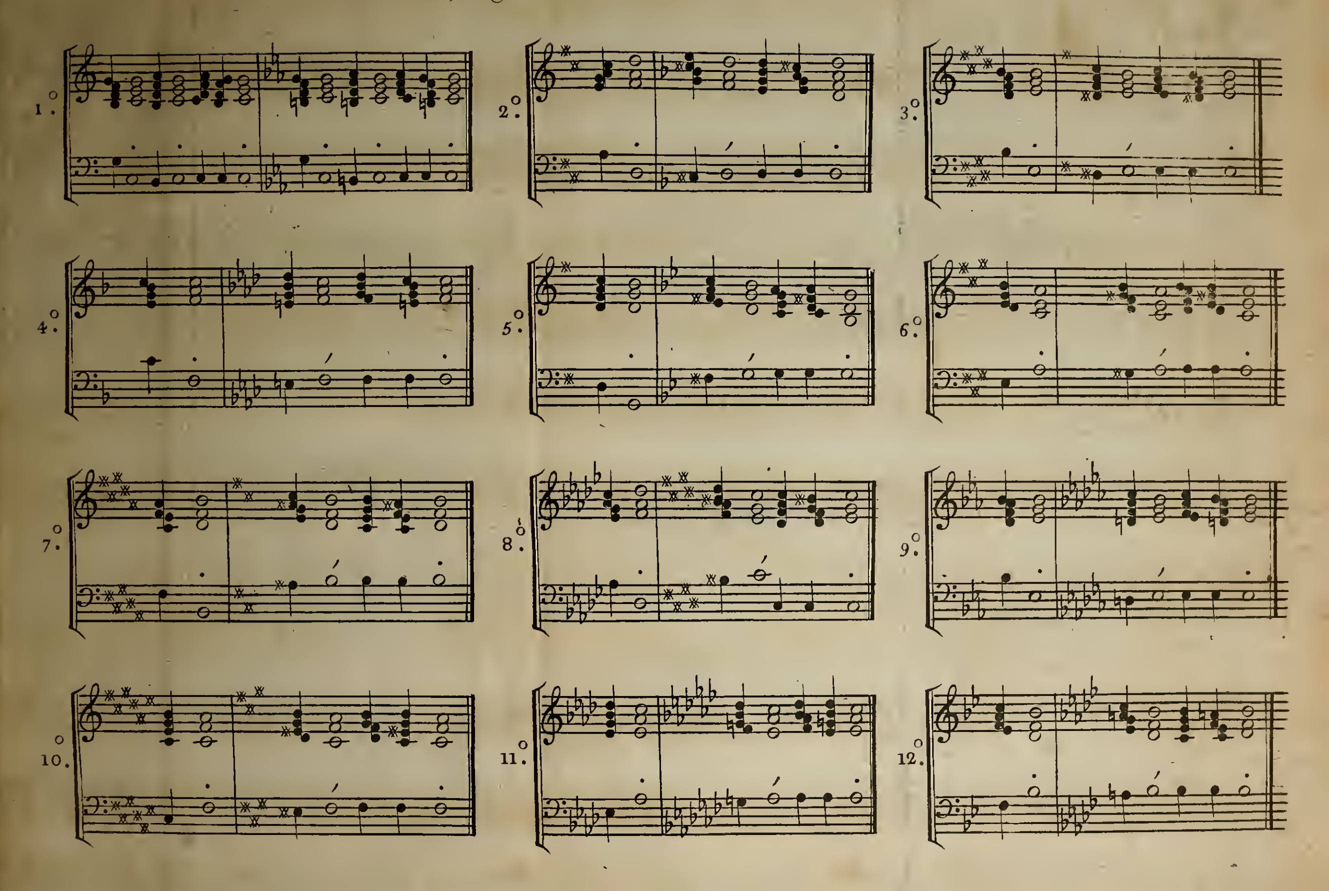


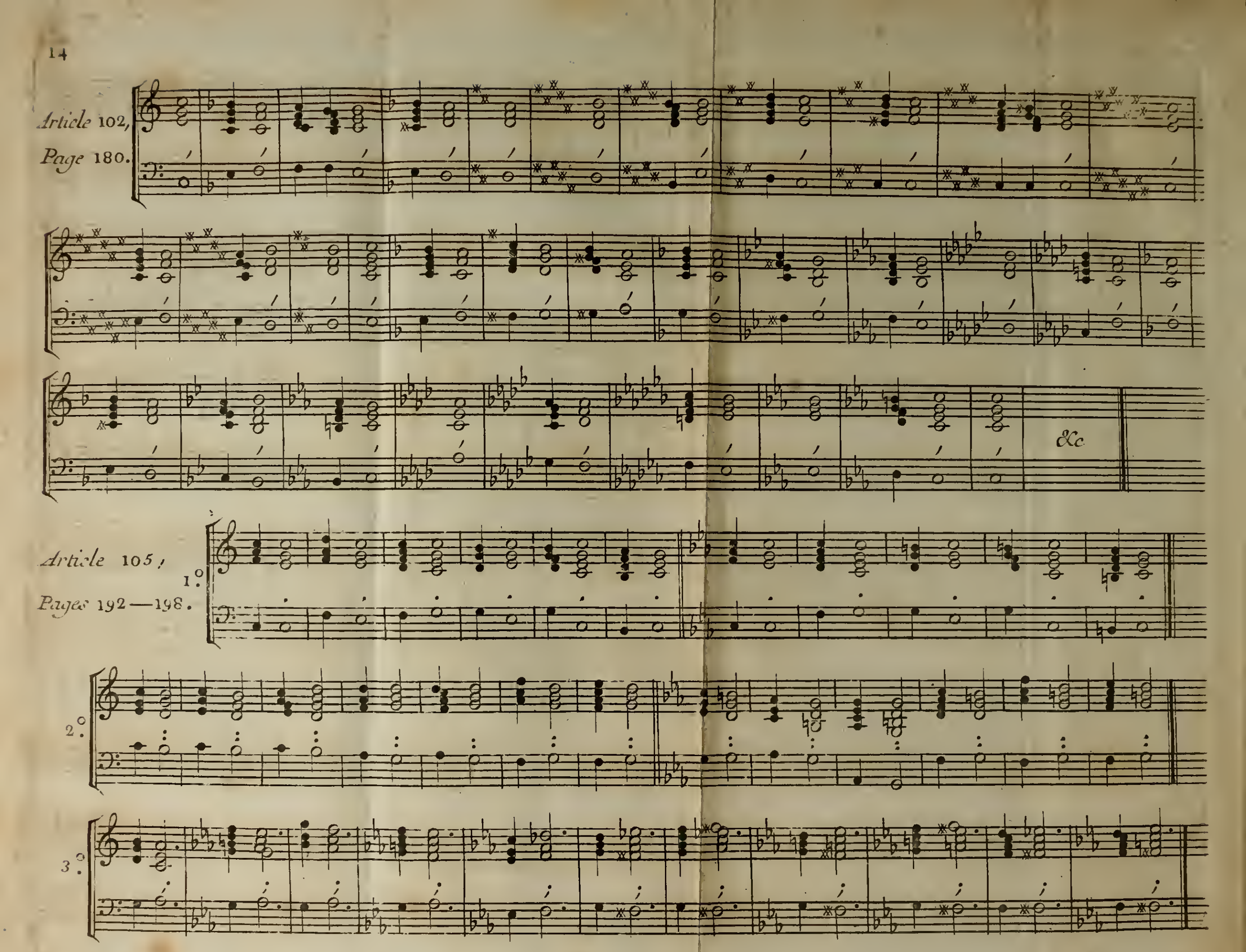
Art. 86, 2.e
Page 123.
Art. 86, 3.e
Page 129.

Article 88, Pages 133 – 144.



Article 101, *Pages* 169 — 179.




Article 102,
Page 180.
&c.
Article 105,
Pages 192—198.
1°.
2°.
3°.

Article 106, *Page* 198.

Article 107, *Page* 200.

Article 108, *Page* 202

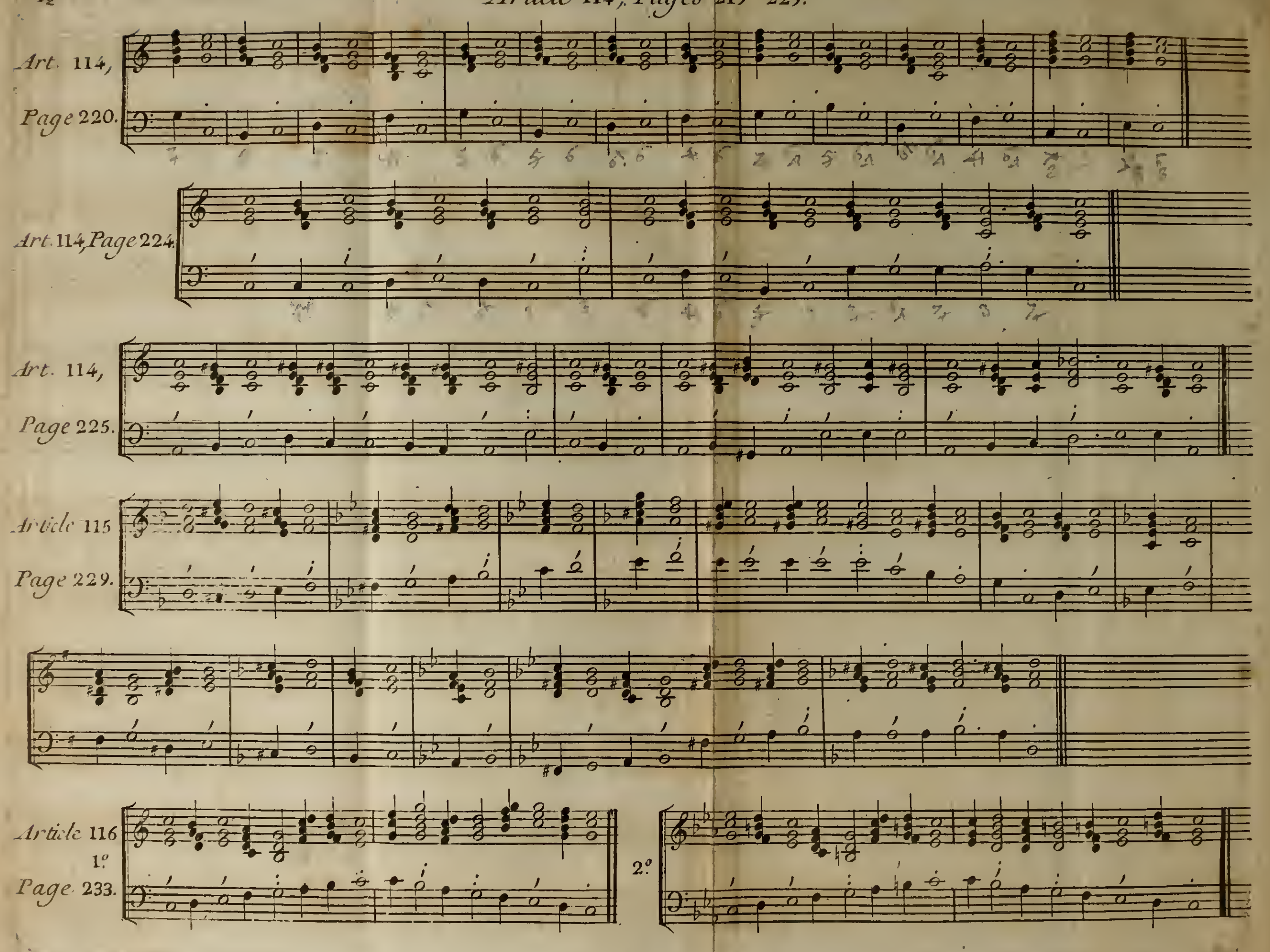
Article 110, *Page* 206.

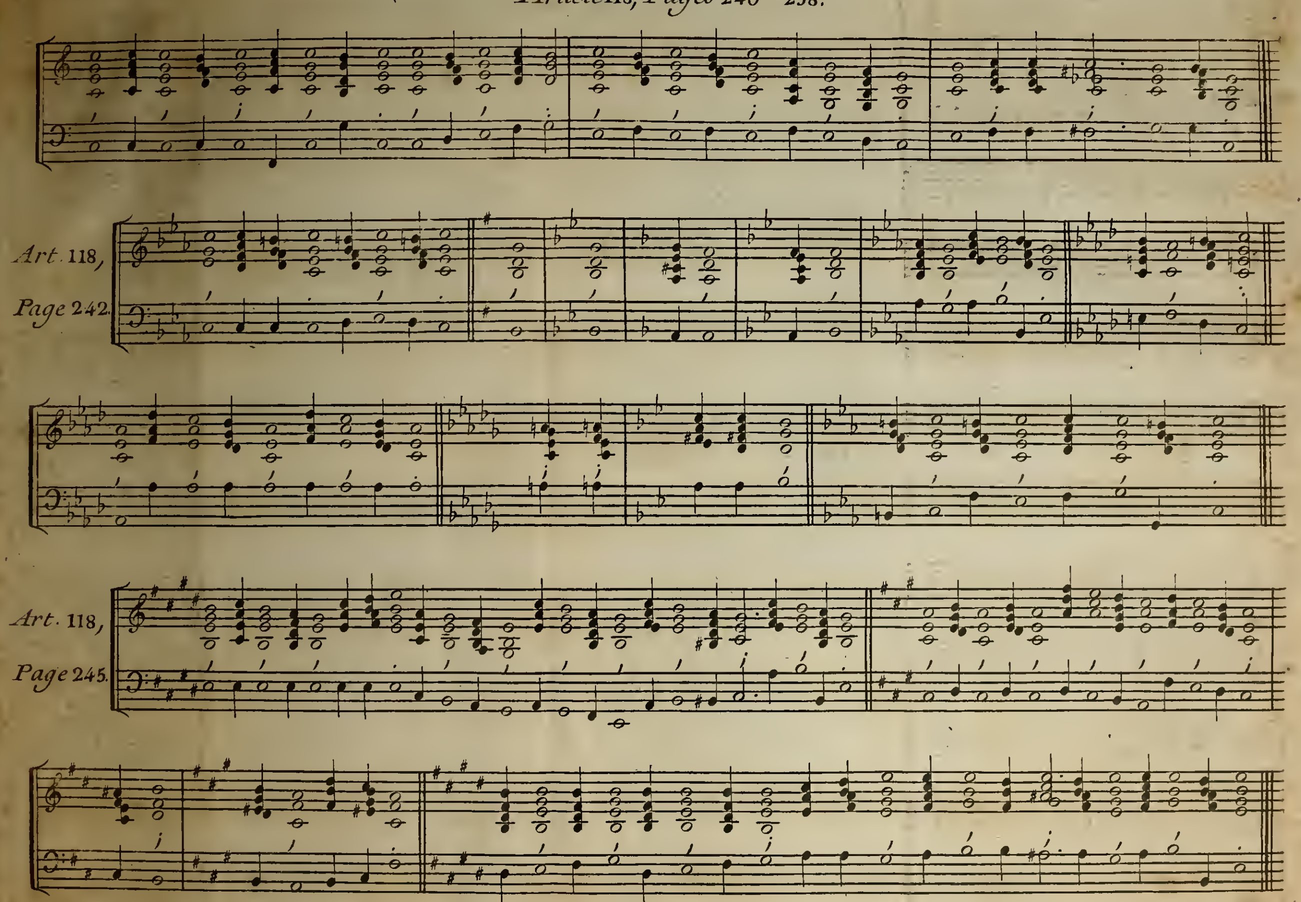
Article 111, 1°. *Page* 208.

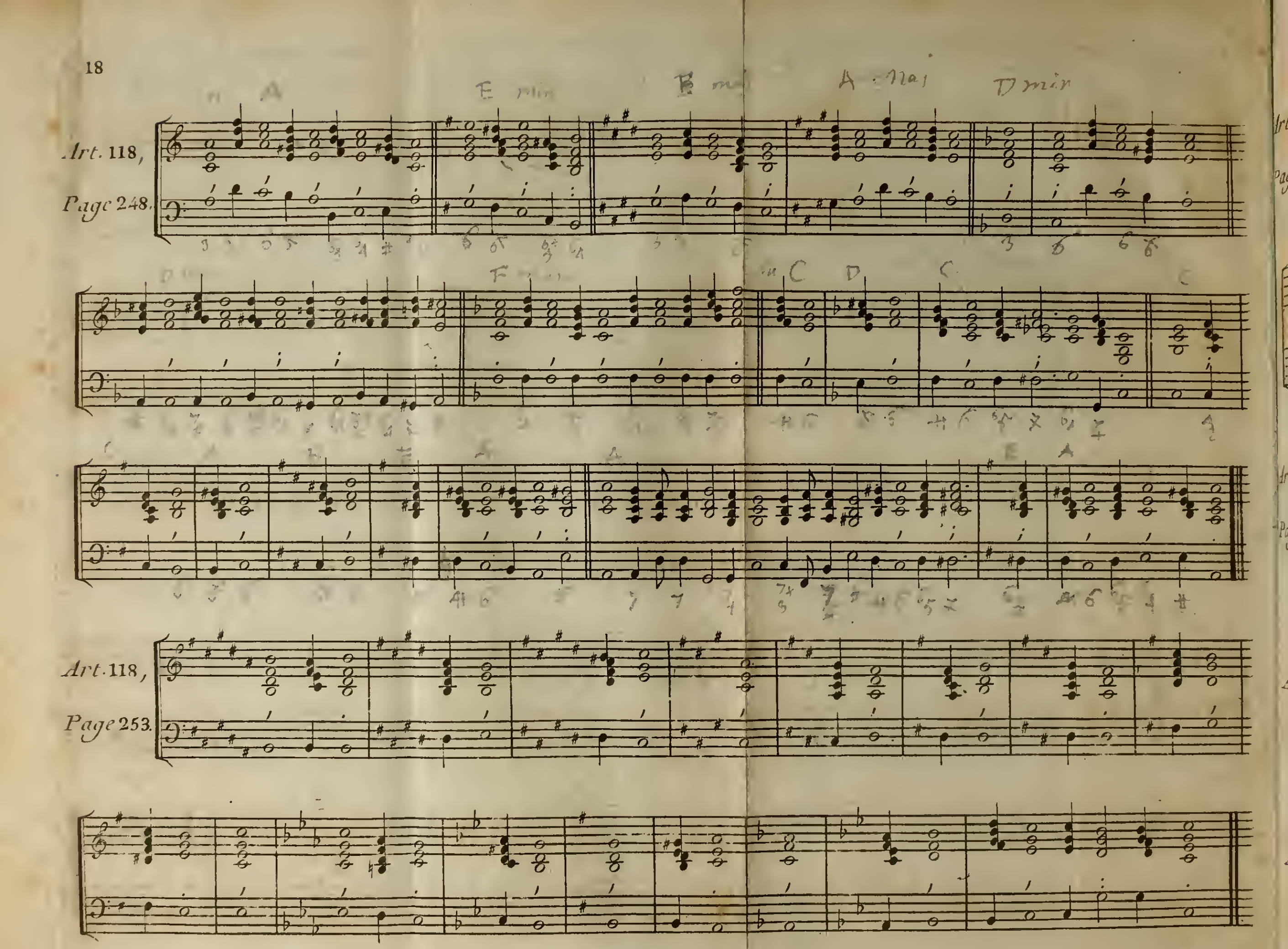
2°.

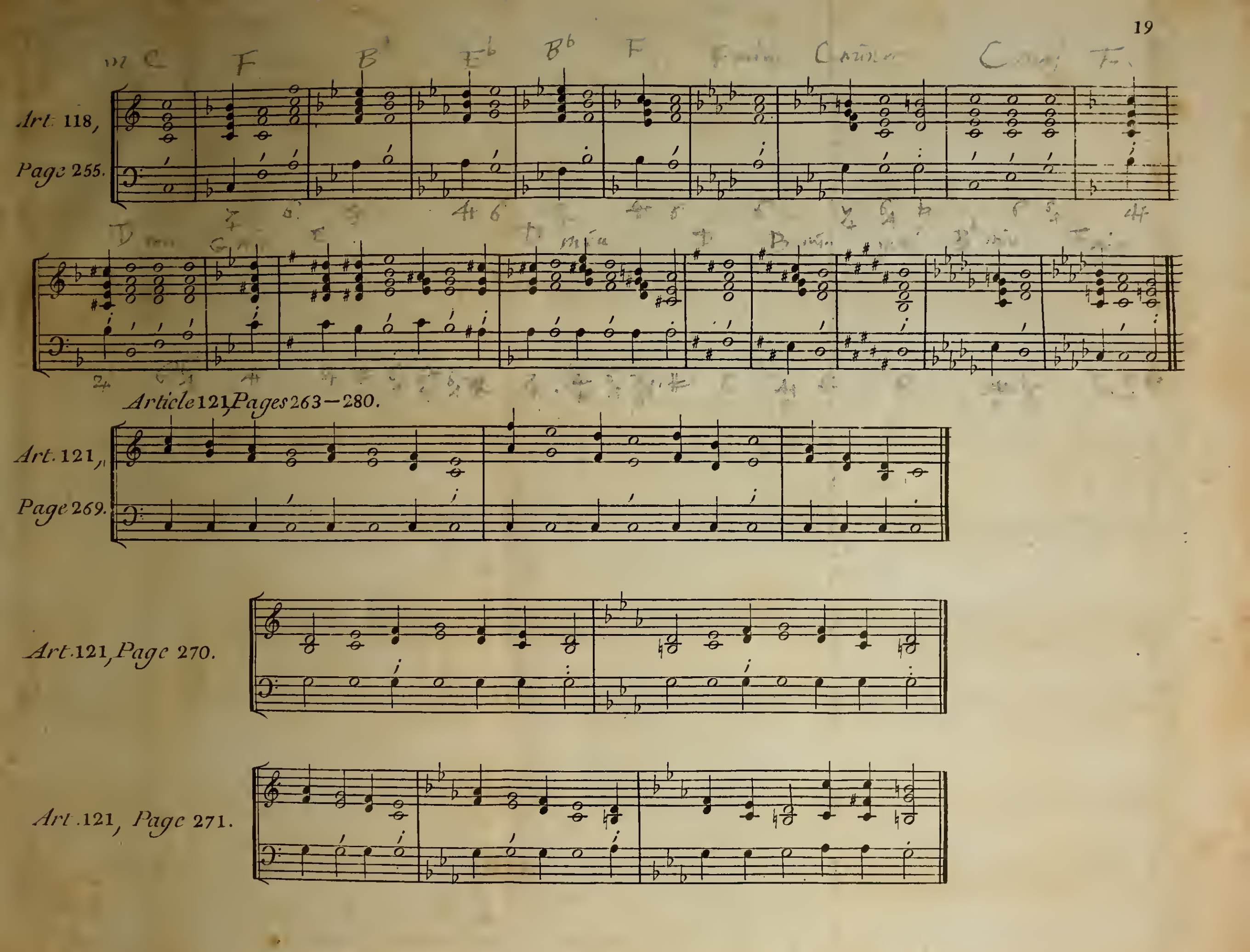
Article 112, *Page* 212.

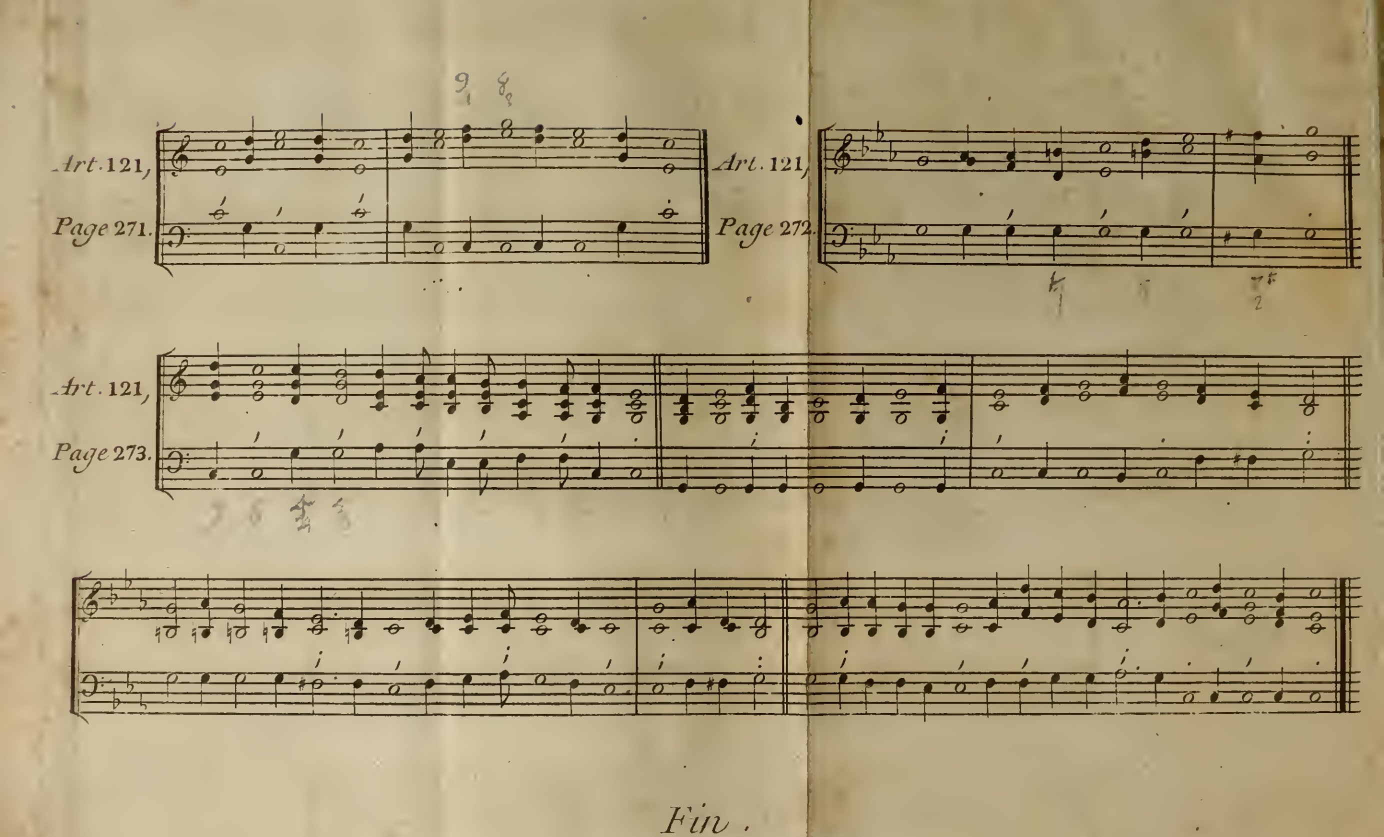
Article 113, *Page* 218.


Art. 114,
Page 220.
Art. 114, Page 224.
Art. 114,
Page 225.
Article 115
Page 229.
Article 116
1.º
Page 233.
2.º


Art. 118,
Page 242.
Art. 118,
Page 245.


Art. 118,
Page 248.
Art. 118,
Page 253.


Art. 118,
Page 255.
Article 121, Pages 263–280.
Art. 121,
Page 269.
Art. 121, Page 270.
Art. 121, Page 271.



Fin.

Les pages 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19 et 20 gravées par Richomme

Mar

Bemetzrieder

